

Noël Carroll

Filosofía del terror o paradojas del corazón



La filosofía para la vida

FILOSOFÍA

Noël Carroll

Filosofía del terror
o paradojas del corazón

Índice

Reconocimientos	11
Prólogo a la edición española	15
Introducción	19
1. La naturaleza del terror	39
La definición de terror	39
Biologías fantásticas y las estructuras de la imaginaria de terror	103
Resumen y conclusión	121
2. Metafísica y terror, o la relación con la ficción	135
Ficciones atemorizantes: sobre la paradoja de la ficción y su solución	136
¿Identificación con el personaje?	194
3. La trama argumental del terror	209
La trama del terror	209
Algunas características de las tramas argumentales del terror	210
Terror y suspense	267
Lo fantástico	300
4. ¿Por qué el terror?	327
¿Por qué el terror?	327
La paradoja del terror	330
Terror e ideología	402
El terror en la actualidad	422
Índice de nombres y conceptos	439

Dedicado a Sally Banes

Reconocimientos

Sin lugar a dudas, mis padres, Hughie y Evelyn Carroll, hicieron nacer este tratado sin darse cuenta diciéndome que no perdiera el tiempo y el dinero en libros, revistas, cómics, programas de televisión y películas de terror. En un acto final de desafío filial, yo, un baby-boomer de mediana edad, me he propuesto demostrarles que ese fue un tiempo siempre empleado provechosamente.

En realidad mis ideas sobre el terror empezaron a tomar forma cuando Annette Michelson y yo dimos un curso sobre terror y ciencia ficción en la Universidad de Nueva York. Anette se dedicó a la ciencia ficción durante medio curso, mientras que las partes más pringosas del terreno se convirtieron en mi campo. Annette fue y ha seguido siendo de gran ayuda en el desarrollo de mi teoría. Fue ella quien me sugirió que planteara mis nociones sobre biología terrorífica en términos de fusión y fisión. Asimismo, ha continuado presionándome en relación con mi escepticismo sobre la teoría contemporánea del cine para que me tomase en serio la paradoja de la ficción. Aun cuando mis soluciones a sus preguntas puede que no sean lo que ella esperaba, al menos espero que resulten intrigantes.

Anteriormente dos filósofos –ambos adictos al terror– me llevaron a la convicción de que investigar este tema podía tener interés. Judith Tormey y yo empleamos un estimulante viaje juntos en automóvil hasta México aburriendo a los demás en el vehículo contando nuestras historias favoritas de monstruos. Jeff Blustein leyó mis primeras tentativas de teo-

ría del terror con el rigor analítico y el entusiasmo que sólo puede apreciar otro apasionado del terror.

Monroe Beardsley también leyó en sus últimos años mis primeros ensayos en teoría del terror. Siempre se preguntaba en voz alta cómo me podía interesar este tema. Pero luego discutía mis hipótesis con lo que sólo se podían considerar contraejemplos arcanos. Tímidamente explicaba sus estimables conocimientos en ese campo diciendo que había tenido que llevar a sus hijos durante los años cincuenta a un ciclo de películas de terror y que justamente se acordaba de algunas de las películas (con un detalle asombroso, habría que añadir).

Mi interés en el terror se reflejó poco a poco en artículos académicos leídos en la Universidad del Sur de California, en la Universidad de Warwick, en el Museum of the Moving Image, en el LeMoyne College, en la Universidad de Cornell, en la de Nueva York y en la de Iowa. En cada una de ellas se me hicieron comentarios críticos y estimulantes, en especial los de Stanley Cavell, Ed Leites, Karen Hanse, Richard Korszarski, John Buchsbaum, Stuart Liebman, Allan Casebier, Jim Manley, Bruce Wilshire, Susan Bordo, el último Irving Thalberg Jr., Stephen Melville, Mary Wiseman, Ken Olsen, Nick Sturgeon, Anthony Appiah, David Bathrick, Cynthia Baughman, Murray Smith, Dudley Andrew, Henry Jenkins, Kristin Thompson, Berneice Reynaud y Julian Hochberg.

Una parte importante de la redacción de este libro comenzó durante un sabático en la Wesleyan University. Unas primeras discusiones con Kent Bendall —uno de los filósofos más precisos y sin embargo imaginativamente abiertos que he tenido el privilegio de conocer— me dio importantes pistas para resolver lo que denomino la paradoja de la ficción. Largas conversaciones con Chris Gauker durante varias cenas extraordinariamente placenteras me ayudaron a clarificar mi posición. Ken Taylor y especialmente Philip Hallie, cuya obra pionera en filosofía del terror *The Paradox Cruelty* me resultó ejemplar, escuchó mis teorías con una generosa atención crítica, una voz siempre instructiva y de apoyo. Phil siempre estuvo dispuesto a ir conmigo a ver algunas películas y a discutir las conmigo (algo que sólo

quien trabaje en el género del terror puede comprender como un gesto de compañerismo incondicional).

Michael Denning, Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse hicieron muchas sugerencias útiles acerca de las correspondencias entre mi investigación y los estudios literarios contemporáneos. Betsy Traube, superando su aversión a mi tema, hizo muchas recomendaciones pertinentes acerca de la literatura antropológica relevante. Khaching Tololyan, quien entre sus muchos méritos lleva uno de los mejores servicios de *clipping* del mundo, me mantuvo siempre en la cresta de mi tema. Y Jay Wallace, que leyó borradores de los dos primeros capítulos con inmenso cuidado, me hizo numerosas críticas y sugerencias. En más de una ocasión, Jay me mostró cómo podía modificar mis afirmaciones juiciosamente y seguir manteniendo mis puntos de vista. Tanto su interés desinteresado como sus argumentos han dado lugar a cambios significativos en este libro. Fue maravilloso ser colega suyo.

Francis Dauer, Annette Barnes, John Fisher, Dale Jamieson, George Wilson, Arthur Danto, George Dickie, John Morrell, Richard Moran, Terry Irwin, Laurent Stern, Paul Guyer, Alex Sesonske, Daniel Banes, Jennifer Robinson, Susan Feagin, Gary Iseminger, Roy Gorden y Myles Brand escucharon o leyeron mis hipótesis e hicieron comentarios que encontré importantes para tener en cuenta. Joe Margolis, a lo largo de unas cuantas conversaciones, me mostró la necesidad de hacer varias distinciones que había ignorado así como me dirigió a algunos autores de cuya obra no tenía noticia. Richard Shusterman, tras leer mi ensayo «The Nature of Horror», me alertó sobre la obra pionera de Peter Lamarque y de varios escritos avanzados sobre el mismo tipo de la teoría de los objetos de ficción que estaba intentando desarrollar.

Tony Pipolo y Amy Taubin, de quienes veo y leo todo lo que hacen, me dieron informes «desde la línea del frente» de cada novela, película y vídeo que esperaba acomodar en mi teoría. Espero que si sus sensibilidades desbordan mis fórmulas al menos puedan ver algunas de sus susceptibilidades elaboradas en mis descripciones.

David Bordwell, David Konstan y Peter Kivy leyeron el manuscrito completo. Cada uno de ellos me hizo críticas pro-vocativas y sugerencias útiles. David Bordwell me mostró que necesitaba clarificar las distinción entre mi teoría y los modelos psicoanalíticos reinantes en las humanidades hoy, así como corregir algunos de mis errores sobre la historia del cine (y había varios de ellos). David Konstan hizo observaciones frase por frase, muchas de las cuales han quedado incorporadas en el libro; aquellas que he dejado de lado me temo que me exponen al peligro. Peter Kivy no sólo editó el manuscrito sino que hizo muchos comentarios filosóficamente penetrantes sobre el contenido. Sin embargo, por encima de todo, es a Peter a quien debo, por su trabajo en filosofía de la música, la comprensión de la aplicabilidad en general de la teoría de las emociones a las cuestiones de la filosofía del arte.

Debo dar las gracias en especial a William Germano, que puede decirse que fue el primero en tener la idea de que semejante libro pudiera escribirse. En el curso de una conversación sobre otras cuestiones me indicó que «amaría» (fue su expresión) una propuesta para un libro mío sobre la filosofía del terror. No lo habría pensado de otro modo. El resto es historia (;destino?).

He dedicado este libro a mi esposa, Sally Banes. Con valentía me acompañó a las numerosas incursiones en los cines y salas de todo el mundo en aras de mi «investigación». Pacientemente esperó mientras curioseaba por los innumerables estantes de libros cada vez que íbamos a un supermercado, una tienda, o a las rebajas. Su propia obra sobre los cuentos de hadas también me supuso un complemento extremadamente útil a mi teorización sobre el terror. Sally ha leído cada borrador de este proyecto y ha realizado comentarios sin fin: gramaticales y lógicos; estilísticos y conceptuales. Si este libro es un fruto del amor, lo es también de dos amantes. He sido bendecido con una amante dispuesta a hacer suyo mi proyecto.

Mucha gente inteligente y con talento, pues, me ha ayudado enormemente. Si quedan errores en este texto ello sólo pondrá en evidencia mi mal oído.

Prólogo a la edición española

Estoy muy contento de que mi libro, *La filosofía del Terror*, se publique en español. Y es que tengo la impresión de que muchos de los lectores de español seguramente se parecerán a mí. Me educaron en el catolicismo y era uno de esos niños a los que las imágenes del infierno del catecismo les parecían siempre las más fascinantes. Y supongo que todavía me lo parecen. A lo mejor por eso *El Exorcista* recibe tanta atención en este libro.

El panorama del terror ha cambiado desde que escribí este libro. En aquel tiempo, los años ochenta del siglo pasado, el terror era seguramente el género popular de más éxito; parecía haber siempre una novela de Stephen King en la lista de los best-sellers. Y, sin embargo, aunque el terror ya no sea el género líder del arte de masas, no ha desaparecido en absoluto. De hecho, escribo este prólogo entre los estrenos de *Constantine* y *Cursed* en mi cine, y la novela de Dean Koontz, *Frankenstein: el hijo pródigo*, se puede encontrar en todos los hipermercados y las papelerías. Además la imaginiería terrorífica abunda entre dos géneros vecinos: el fantástico —incluidos la serie de Harry Potter y *El Señor de los Anillos*— y el de los superhéroes de las adaptaciones de cómics, como *Spiderman 2*, en el que el malo, como ocurre a menudo en el tebeo, es precisamente un monstruo. En América el terror se ha convertido también en un género televisivo, y es la fuente de numerosas series —como *Buffy*,

The Vampire Slayer y *Angel*—, además de ser la base de canales enteros, como el Sci-Fi Chanel (de ciencia ficción).

El desarrollo de la animación producida por ordenador se ha beneficiado del terror —puesto que lo terrorífico es un tema natural para estas técnicas— tanto como ha sido fuente de criaturas y efectos cada vez más complejos, como la robótica insectoide de la serie de *Matrix*. Es como si el ordenador y el monstruo estuvieran hechos el uno para el otro. De todas maneras, el campo no se ha visto alterado solo por la adquisición de tan impresionantes y sofisticadas mejoras técnicas. Ha tenido lugar también la emergencia del subgénero de cine de terror japonés, con ejemplos como *The Ring*, en el que un desenlace explicativo claro y racionalista deja paso a una mucho más inquietante oscuridad con memorables finales ambiguos. A pesar de todos los cambios que han tenido lugar, creo que en su mayor parte *La filosofía del terror* sigue siendo una teoría útil.

Cuando el libro apareció por primera vez formaba parte de una iniciativa en alza dentro de la estética filosófica dirigida a explicar el modo en que el arte provoca emociones. Se trata todavía de un área de investigación vibrante dentro de la filosofía del arte. Es cierto que sabemos desde Platón que el arte tiene algo que ver con las emociones, pero no ha sido hasta hace poco cuando hemos podido señalar con más precisión cuales son las relaciones relevantes. *La filosofía del terror* fue pensada para contribuir a esa discusión concentrándose en un estado emocional relativamente pequeño y específico, el que llamaré en lo que sigue el terror artístico.

Este estado emocional, entre otras cosas, provoca la cuestión de por qué deberíamos estar interesados en padecer la experiencia de terror artístico, dado que parece implicar sufrir miedo y asco, dos efectos que generalmente no consideramos bienvenidos. En el libro defendí que el miedo y el asco son el precio que estamos obligados a pagar por la promesa de experimentar algo que elude nuestro marco

conceptual. Es decir, son el coste que estamos dispuestos a soportar para satisfacer nuestra curiosidad.

Ahora bien, en este momento me pregunto si esa es toda la historia. Franklin Roosevelt, el presidente americano, decía que la única cosa a la que había que temer era al propio miedo. Que el miedo sea lo *único* que tenemos que temer es cuestionable. Aunque es indudable que una de las cosas a las que tememos —especialmente los adolescentes, que componen la mayor parte de la audiencia del terror— son las emociones, en especial respecto al control que ejercen sobre nosotros. Y quizá, a un nivel aún más profundo, nos causan ansiedad porque no sabemos cómo reaccionaríamos en situaciones aterradoras, y porque no confiamos en que las respuestas que podrían surgir en esas ocasiones fueran las que aceptaríamos como adecuadas.

Las ficciones de terror nos dan un anticipo de esas reacciones impredecibles. En este aspecto, nos ayudan a lograr control sobre nuestras emociones. Nos preparan para ser sobresaltados y por eso convierten el shock en algo más manejable. Nos exponemos a las ficciones de terror —saludamos al miedo y el asco que proporcionan— para endurecernos frente a lo que pueda pasar. El proceso es similar a la inoculación. Al aceptar una pequeña dosis de terror, aspiramos a mejorar el autocontrol sobre nuestras desordenadas emociones, emociones que de hecho nosotros mismos encontramos aterradoras. Es decir, al exponernos a un terror artificial nos probamos a nosotros mismos, y pasar la prueba esperamos que nos haga más fuertes.

Introducción

Contexto

Desde mediados de los años setenta, quizás especialmente en los Estados Unidos, el terror ha florecido como una importante fuente de estímulo estético de masas. De hecho, puede incluso que sea el género más persistente, de difusión más amplia y de más larga duración del período posterior a la guerra del Vietnam. Las novelas de terror se pueden comprar prácticamente en todos los hiper y tiendas de prensa, y nuevos títulos aparecen con inquietante rapidez. El torrente de novelas y antologías de narraciones de terror es tan imparable e inevitable como los monstruos que retratan. Un autor de este género, Stephen King, se ha convertido en un nombre familiar, mientras que otros como Peter Straub y Clive Barker, aunque algo menos conocidos, tienen también numerosos seguidores.

También las películas populares han seguido tan obsesionadas con el terror desde el triunfo de taquilla de *El exorcista* que es difícil visitar tu multicine local sin encontrar por lo menos un monstruo. La evidencia de la producción inmensa de películas de terror desde mediados de los setenta está también confirmada directamente por una estimación rápida de la proporción de espacio que ocupan en el videoclub del vecindario los vídeos de terror en alquiler.

Terror y música unen explícitamente sus fuerzas en los vídeos de rock, especialmente en *Thriller* de Michel Jackson, aunque hay que recordar también que la iconografía del terror proporciona una coloración que penetra gran parte de la MTV y la industria de la música pop. El éxito musical de Broadway de 1988, por supuesto, fue *El fantasma de la ópera*, que ya había triunfado en Londres y que inspiró improbables compañeros de viaje como *Carrie*. En el lado dramático del teatro, han aparecido nuevas versiones de los clásicos del terror como las variaciones de Edward Gorey sobre *Drácula*, mientras que la televisión ha lanzado algunas series de terror o relacionadas con el terror como *Freddy's Nightmares*. El terror figura incluso en el arte, no sólo directamente, en obras de Francis Bacon, H. R. Giger y Sibylle Ruppert, sino también en forma de alusiones en los pastiches de un buen número de artistas post-modernos. Dicho en pocas palabras, el terror se ha convertido en un elemento esencial en todas las formas de arte contemporáneas, populares o no. Los vampiros, trolls, gremlins, zombis, hombres lobo, niños endemoniados, monstruos espaciales de todos los tamaños, fantasmas y otras innumerables invenciones se han reproducido a un ritmo que ha convertido la última década en una especie de larga noche de Halloween.

En 1982 Stephen King especulaba —como muchos de nosotros hacemos al final de cada verano— que el presente ciclo del terror parecía estar llegando a su término¹. Pero mientras escribo esta introducción, Freddy —en su cuarta y lucrativa reencarnación— está todavía aterrorizando a los vástagos de Elm Street y una nueva colección de Clive Barker titulada *Cabal* acaba de llegar con el correo.

¹ Stephen King, «On Becoming a Brand Name», en Tim Underwood y Chuck Miller (eds.), *Fear Itself*, Nueva York, New American Library, 1982, pp. 15-16.

A primera vista, el presente ciclo del terror fue adquiriendo ímpetu lentamente. En el campo literario fue anunciado por la aparición de las novelas de Ira Levin *Rosemary's Baby* [La semilla del diablo] (1967) y Fred Mustard Steward *The Mephisto Walz* (1969) que allanaron el camino para bestsellers como el de Tom Tryon *The Other* [El Otro] (1971) y para la bomba de William Peter Blatty *El exorcista* (también de 1971)². El mercado de literatura de masas abierto especialmente por *El exorcista* se consolidó después con la aparición de libros como *The Stepford Wives* [Las poseídas de Stepford] de Ira Levin (1972), la primera novela publicada por Stephen King, *Carrie* (1973), *Burnt Offerings* (1975) de Robert Marasco, *The Sentinel* (1974) de Jeffrey Kontvitz, y *Salem's Lot* [El misterio de Salem's Lot] (1975) de King. Desde luego, la literatura de terror —la de maestros como Richard Matheson, Dennis Wheatley, John Wyndham y Robert Bloch— estuvo siempre disponible con anterioridad a la aparición de estos libros. Lo que parece haber ocurrido en la primera mitad de los setenta es que el terror, por decirlo así, se introdujo en la corriente principal. Su público ya no era especializado, sino amplio, y las novelas de terror se hicieron progresivamente accesibles. Eso, a su vez, aumentó el público que buscaba entretenimiento en el terror y, a finales de los setenta y en los ochenta, apareció una pléyade de autores para satisfacer dicha demanda, entre ellos: Charles L. Grant, Dennis Etchison, Ramsey Campbell, Alan Ryan, Whitely Striber, James Herbert, T. E. D. Klein, John Coyne, Anne Rice, Michel McDowell, Dean Koontz, John Saul y muchos otros.

Como sin duda el lector reconocerá inmediatamente, las novelas relacionadas anteriormente fueron convertidas en

² Según la teoría que se defenderá en este libro, *The Other* no es realmente un caso sobresaliente de terror puro. Lo incluyo aquí, sin embargo, porque normalmente se lo menciona como importante para la génesis del género.

películas, a menudo películas de mucho éxito. La más importante en este sentido, y casi no hace falta decirlo, fue *El exorcista*, película dirigida por William Friedkin y estrenada en 1973. El éxito de esta película, supongo, actuó no sólo como un estimulante para la producción de películas, sino que hizo al terror también más atractivo para los editores. Pues muchos de los que quedaron aterrorizados por la película buscaron la novela, adquiriendo con ello un gusto por la literatura de terror. La relación entre cine y literatura de terror ha sido bastante estrecha durante el actual ciclo del terror —obviamente, en el doble sentido de que a menudo las películas son adaptaciones de novelas y en el sentido de que muchos de los escritores del género estuvieron fuertemente influidos por anteriores ciclos de películas de terror, de modo que los escritores se refieren a ellos no sólo en entrevistas sino también dentro de los textos de sus novelas³.

Desde luego, la inmensa influencia en la industria del cine del éxito de *El exorcista* es incluso más evidente que su impacto en el mercado literario. Al poner de moda los temas recurrentes de la posesión y la telekinesis, *El exorcista* (la película) fue seguida de inmediato por una serie de imitaciones tales como *Abby*, *Beyond the Door*, *Demon Witch Chile* [La Endemoniada], *Exorcismo* y *The Devils Rain*. Al principio parecía como si el género se fuera a disipar en el torrente de imitaciones sosas. Pero en 1975, *Tiburón* impactó en el mercado del cine, asegurándoles de nuevo a los cineastas que había todavía oro por extraer de la mina del terror. Cuando la reacción a *Tiburón* (y a sus secuelas) parecía amainar hicieron su aparición *Carrie* y *La profecía*. Y

³ Es interesante hojear un libro de entrevistas como *Faces of Fear* y tomar nota del número de escritores de terror que citan filmes de terror como su iniciación estimada y permanente al género. Ello es cierto incluso de un eminente pionero como Robert Bloch. Véase Douglas E. Winter, *Faces of Fear: Encounters with the Creators of Modern Horror*, Nueva York, Berkley Books, 1985.

después, en 1977, *La guerra de las galaxias*, que aunque no es un film de terror, abrió la puerta al espacio exterior, admitiendo así eventualmente a los *Aliens*. Cada vez que la salud del género parecía amenazada revivía súbitamente. El género parece enormemente resistente. Eso indica que en el presente los géneros de fantasía, de los que el terror es un ejemplo destacado, siempre valen la pena de cultivar cuando los productores piensan en la siguiente película. El resultado ha sido un número realmente creciente de títulos de terror. Asimismo, tenemos ante nosotros una generación de buenos directores de cine, muchos de los cuales son reconocidos especialistas en el cine de terror/fantasía, entre ellos Steven Spielberg, David Cronenberg, Brian de Palma, David Lynch, John Carpenter, Wes Craven, Philip Kaufman, Tobe Hooper, John McTiernan, Ridley Scott y otros.

El énfasis en el gran número de filmes de terror producidos desde los años setenta no significa que las películas de terror no fueran accesibles en los años sesenta. Sin embargo, tales películas eran algo marginales; se tenía que estar a la expectativa de las ofertas de American International Pictures, William Castle y Hammer Films. Roger Corman, aunque apreciado por los expertos en terror, no era una figura ampliamente reconocida, y los clásicos de madrugada como *La noche de los muertos vivientes* de George Romero gozaban principalmente de una reputación underground. La serie de éxitos que empezó con *El exorcista* cambió la posición del cine de terror en la cultura, y, según mi hipótesis, también estimuló la expansión de la publicación y el consumo de literatura de terror.

Desde luego, los mercados de la literatura y el cine de terror no surgieron de la nada. El público, podría uno imaginarse, estaba formado principalmente por baby-boomers. Este público, como un gran número de artistas que llegaron a especializarse en el terror, fueron la primera generación de postguerra que creció con la televisión. Y podría plantearse

la hipótesis de que su afición al terror, en gran medida, estaba alimentada y enraizaba en las reposiciones sin fin de los antiguos ciclos de terror y ciencia ficción que formaron el repertorio de la televisión de la tarde y noche de su juventud. Esta generación, a su vez, ha criado a la siguiente con una dieta de entretenimientos de terror cuyo imaginario impregna la cultura, desde los cereales del desayuno y los juguetes infantiles al arte postmoderno, y que constituyen una proporción impresionante de los productos literarios, cinematográficos e incluso teatrales de nuestra sociedad.

En este contexto la época parece especialmente propicia para iniciar una investigación estética acerca de la naturaleza del terror. El objetivo de este libro es investigar el género de terror filosóficamente. Pero, aunque este proyecto esté estimulado y se haya hecho urgente por la ubicuidad del terror hoy en día, en la medida que su tarea es filosófica intentará estar de acuerdo con los rasgos generales del género tal como éstos se han manifestado a lo largo de su historia.

Una breve mirada general al género de terror

El objeto de este tratado es el género de terror. Sin embargo, antes de desarrollar mi teoría acerca de dicho género, será de gran ayuda realizar un esbozo del fenómeno que intento discutir. Siguiendo a la mayoría de los expertos, voy a suponer que el terror es, primero y ante todo, un género moderno, un género que empieza a aparecer en el siglo XVIII⁴. La fuente inmediata del género de terror fue la nove-

⁴ Por ejemplo, el editor del volumen extremadamente útil *Horror literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981, Marshall B. Tymm, empieza las entradas del género en 1762.

la gótica inglesa, el *Schauer-roman* alemán y el *roman noir* francés. El consenso general, aunque tal vez argumentable, es que la novela gótica inaugural de relevancia para el género fue *El castillo de Otranto* de Horace Walpole de 1765. Esta novela continuaba la resistencia al gusto neoclásico iniciado por la generación anterior de poetas de cementerio⁵.

La rúbrica *gótico* abarca un territorio muy amplio. Siguiendo la clasificación cuatripartita sugerida por Montague Summers, podemos ver que incluye el gótico histórico, el gótico natural o explicado, el gótico sobrenatural y el gótico equívoco⁶. El gótico histórico representa un cuento situado en el pasado imaginario sin la sugestión de acontecimientos sobrenaturales, mientras que el gótico natural introduce aparentes fenómenos sobrenaturales que luego son explicados. *Los misterios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe es un clásico de esta categoría. El gótico equívoco, como *Edgar Huntley: or, the Memoirs of a Sleepwalker* de Charles Brockden Brown, presenta un texto en el que el origen sobrenatural de los acontecimientos resulta ambiguo debido al carácter psicológicamente distorsionado de los personajes. El gótico explicado y el gótico equívoco presagian los que actualmente se denomina frecuentemente lo siniestro y lo fantástico por parte de los teóricos de la literatura.

De importancia central para la evolución del género de terror propiamente dicho fue el gótico sobrenatural en el que la existencia y cruel acción de las fuerzas sobrenaturales se afirmaron gráficamente. Acerca de esta variación J. M. S. Tompkins escribe que «los autores trabajan con shocks re-

⁵ Frederick S. Frank, «The Gothic Romance: 1762-1820», en *Horror Literature*, p. 11.

⁶ Montague Summers, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, Londres, Fortune, 1938.

pentinos, y cuando tratan con lo sobrenatural, su efecto favorito es sacudir la mente de repente haciéndola pasar del escepticismo a la creencia golpeada por el terror»⁷. La aparición del demonio y el cruel empalamiento del pastor al final de *El monje* de Matthew Lewis (1797) son auténticos precursores del género de terror. Otros hitos mayores de este período de desarrollo del género incluyen el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *El vampiro* de John Polidori (1819) y *Melmoth el errabundo* de Charles Robert Maturin.

Las historias de terror habían proporcionado la base para dramatizaciones ya en la década de 1820. En 1823 *Frankenstein* fue adaptada para el teatro por Richard Brinsley Peak con el título de *Presumption: or, the Fate of Frankenstein* (o *Frankenstein: or, the Danger of Presumption* o *Frankenstein: A Romantic Drama*). Thomas Potter Cooke representó al monstruo y también representó a Lord Ruthven en las adaptaciones de *El vampiro* de Polidori. En ocasiones se presentaban en sesión doble adaptaciones de las dos historias, lo que tal vez llama la atención sobre el modo en que ambos mitos funcionan en el arranque de los dos ciclos de películas de terror en los años treinta y en la edad de oro de la Hammer Films. Versiones alternativas de la historia de Frankenstein eran populares en la década de 1820, incluyendo *Le Monstre et le Magicien*, *Frankenstein: or, The Man and the Monster*, así como numerosas derivaciones satíricas que inadvertidamente anuncian las fechorías de Abbot y Costello⁸. Los escenarios de ballet también exploraron los temas de terror en el *divertissement* de las monjas muertas de la ópera de Giacomo Meyerbeer *Roberto, el Diablo*

⁷ J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England*, Londres, Methuen, 1969, p. 254.

⁸ Véase Donald Glut, «Frankenstein Haunts the Theater», en su libro *The Frankenstein Legend*, Metuchen, NJ, The Sacrecrow Press, 1973.

(Filippo Taglioni, 1831), y en ballets como *La sílfide* (Filippo Taglioni, 1832), *Las ondinas* (Louis Henry, 1834), *Giselle* (Jean Coralli y Jules Perrot, 1841) y *Nápoles* (August Bournonville, 1844).

Se escribió literatura de terror de modo continuo durante el período que va de la década de 1820 a la de 1870, pero en importancia ésta fue ampliamente eclipsada en el mundo de la cultura de habla inglesa por la aparición de la novela realista. Desde la década de 1820 hasta la de 1840, *Blackwood's Edinburgh Magazine* mantuvo la llama del gótico encendida publicando historias breves de William Mudford, Edward Bulwer-Lyton y James Hogg, aunque a finales de la década de 1840 la imaginación popular quedó atrapada por *Varney the Vampire: or, The Feast of Blood*, una novela por entregas de 220 capítulos de Thomas Prest⁹, y *Wagner, el hombre lobo* de George William MacArthur. En América, Edgar Allan Poe siguió el ejemplo de *Blackwood*, y hasta de hecho escribió una pieza titulada «Cómo escribir un artículo para *Blackwood*»¹⁰.

Generalizando acerca del período, Benjamin Franklin Fisher escribe:

La tendencia en los cuentos de terror de este período reflejaba la evolución de las grandes novelas victorianas y americanas que aparecían por entonces convirtiéndose en

⁹ *Varney the Vampire* se atribuye a veces a James Malcom Rymer.

¹⁰ Desde la perspectiva de la teoría que se propondrá en este libro, la mayor parte de la obra de Poe no encaja dentro del género de terror. Preferiría considerar a Poe como un maestro del miedo, no del terror. Sin embargo, le menciono en esta introducción no sólo porque está, preteóricamente, asociado con este género, sino también porque en su concepción de la importancia de describir las sensaciones psicológicas de los personajes Poe ejerció una influencia crucial y directa sobre muchos de los principales escritores de terror, como H. P. Lovecraft y sus seguidores.

un género artísticamente sólido y serio. Hubo un desplazamiento desde el sobresalto físico, expresado mediante numerosas miserias externas y acciones malvadas, hacia el miedo psicológico. El giro hacia la interioridad en la ficción subrayaba las motivaciones, no sus consecuencias abiertamente terroríficas. El fantasma con sábana dejó lugar, como literalmente pasaba en *Un cuento de Navidad* de Charles Dickens, a la psique obsesionada, una fuerza mucho más significativa a la hora de 'asustar' a las desgraciadas víctimas¹¹.

Junto a la obra de Poe, Fisher parece tener en mente aquí la atmósfera gótica en las obras de Hawthorne, Melville y las hermanas Brontë. Sin embargo, la figura de este período que quizás hiciera la mayor contribución directa al género de terror propiamente dicho tal vez fuera Joseph Sheridan Le Fanu, quien en sus historias frecuentemente situaba lo sobrenatural en medio de la vida cotidiana, donde la persecución de víctimas corrientes e inocentes (en lugar de aventureros góticos) era cuidadosamente observada y era objeto de una elaboración psicológica que daría la pauta para muchas de las obras subsiguientes del género.

La obra *In a Glass Darkly* (1872) de Le Fanu anunció un período, que alcanzaría hasta la década de 1920, de grandes hitos en las historias de fantasmas. Obras maestras de este tipo, generalmente en formato de narración breve, surgieron de las plumas de Henry James, Edith Warton, Rudyard Kipling, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Oliver Onion y otros.

Las novelas clásicas de terror —más tarde adaptadas y readaptadas para los escenarios y para la pantalla— fueron producidas en el mismo lapso de tiempo, entre ellas *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde* (1887) de Robert Louis Stevenson,

¹¹ Benjamin Franklin Fisher, «The Residual Gothic Impulse: 1824-1873», en *Horror Literature*, p. 177.

El retrato de Dorian Grey (1891) de Oscar Wilde y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. H. G. Wells, asociado normalmente con la ciencia ficción, también creó historias de terror y fantasmas desde principios de siglo en adelante. Y otros estimables autores de terror de este fecundo período, aunque menos conocidos, fueron: Grant Allen, Mrs. Riddell, M. P. Shiel, G. S. Viereck, Eliot O'Donnell, R. W. Chambers, E. F. Benson, Mrs. Campbell Prael y William Clark Russell.

Según Gary William Crawford, en contraste con la tendencia cósmica en las obras maestras de la generación precedente (como Blackwood, Machen y Onions), el cuento de terror inglés después de la I Guerra Mundial dio un giro realista y psicológico en la obra de Walter De La Mare, L. P. Hartley, W. F. Harvey, R. H. Malden, A. N. L. Munby, L. T. C. Rolt, M. P. Dare, H. Russell Wakefield, Elizabeth Bowen, Mary Sinclair y Cynthia Asquith¹². Sin embargo, el ala *cósmica* de los escritores de terror se mantuvo viva en Norteamérica gracias a Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), quien fue cabeza visible del género trabajando para *Weird Tales*, la revista de *pulp fiction*. Lovecraft fue un prodigioso escritor que no sólo produjo montones de historias sino también un tratado titulado *El terror sobrenatural en la literatura* y una vasta correspondencia por medio de la cual avanzó su particular estética del terror. En parte debido a esta correspondencia y a su apoyo a los escritores noveles, Lovecraft reclutó a un grupo de leales seguidores e imitadores como Clark Ashton Smith, Carl Jacobi y August Derleth. Robert Bloch también comenzó su carrera en la tradición de Lovecraft del terror cósmico que continuó influyendo el género hasta mucho después de la II Guerra Mundial¹³.

¹² Gary William Crawford, «The Modern Masters: 1920-1980», en *Horror Literature*, p. 279.

¹³ Se pueden leer, por ejemplo, la novela de los sesenta *Dagon* en parte como un homenaje de la vanguardia a Lovecraft.

Tras la I Guerra Mundial el género de terror también encontró un nuevo hogar en el incipiente arte cinematográfico. En la Alemania de Weimar se hicieron películas de terror del estilo conocido como expresionismo alemán, y algunas de ellas, como el *Nosferatu* de Murnau, se convirtieron en reconocidas obras maestras del terror. Con anterioridad al actual ciclo de cine de terror la historia del cine fue testimonio de otros brotes importantes de creatividad: un ciclo a principio de los años treinta que comenzaron los Universal Studios y el ciclo que los cineastas intentaron resucitar a finales de los treinta con el ojo puesto en el público más joven; el torrente de películas de terror para adultos producido en los años cuarenta por Val Lewton en la RKO, el ciclo de terror/ciencia ficción de principios de los cincuenta que inspiró la industria del Godzilla japonés de mediados de los cincuenta, así como un nuevo intento de reavivar el ciclo en Norteamérica en la última parte de la década.

Estas películas, vistas en los cines o en televisión, formaron a un público de baby-boomers en el gusto por el terror que en los años sesenta pudo mantenerse por las sesiones matinales marginales donde ver los productos de la AIP, de William Castle y de la Hammer Films¹⁴. Los mitos clásicos del cine de terror empujaron a menudo a los adeptos sedientos de terror hacia las fuentes literarias así como a materiales de lectura de menor calidad como *Famous Monsters of Filmland* (fundada en 1958). Y los productos de la televisión «fantástica», como *The Twilight Zone* [La dimensión desconocida], fomentó el interés de escritores como Charles Beaumont, Richard Matheson, Ronald Dahl y la tradición de la narración breve de la que provenían. Así, a principios de los setenta había un público preparado para el siguiente —esto es, el presente— ciclo de terror.

¹⁴ Otra fuente de entretenimiento de terror para baby-boomers fueron, sin duda, los libros de cómics.

Esta sucinta historia del género de terror circunscribe ampliamente el conjunto de obras acerca de las que el presente tratado intenta teorizar. Mi esbozo del género escoge, creo, lo que preteoréticamente muchos estarían dispuestos a incluir en el género. En el curso de la teorización sobre el género algunas de las obras incluidas en esta visión más o menos ingenua del terror habrán de re-clasificarse. Varias obras mencionadas más arriba serán descartadas del género cuando éste sea sometido a la disciplina teórica. Sin embargo, creo que la filosofía del terror desarrollada en este libro caracteriza principalmente lo que *la mayoría* de la gente está dispuesta preteoréticamente a calificar como terror; si no puede lograrlo es que entonces la teoría es defectuosa. Esto es, aunque no espero que la teoría subsuma a todas y cada una de las obras citadas en el precedente repaso concentrado del género, si mi teoría no encaja con muchas de ellas es que está equivocada.

¿Una filosofía del terror?

Este libro se anuncia a sí mismo como una filosofía del terror. El concepto mismo puede dejar perplejos a muchos. ¿Quién ha oído alguna vez hablar de una filosofía del terror? No es el tipo de rúbrica que se encuentre en el boletín de las facultades o en los catálogos de publicidad de la prensa académica. ¿A qué se puede estar apuntando con la extraña frase de «una filosofía del terror»?

Aristóteles abre el libro primero de su *Poética* con estas palabras: «Mi intención es tratar de la poesía en general y de sus diversas especies; investigar cuál es el efecto propio de cada una de ellas —qué construcción de una fábula, o plan, es esencial a un buen poema—; de qué y cuántas partes está formada cada especie; qué otras cosas pertenecen a la

misma materia...»¹⁵. En el texto que ha sobrevivido Aristóteles no lleva a cabo en su totalidad este propósito formulado. Pero nos ofrece una amplia explicación de la tragedia en términos del efecto que se supone que provoca —la catarsis de la compasión y el temor— con relación a los elementos, en particular los elementos de la trama argumental, que facilitan dicho efecto: las tramas trágicas tienen comienzo, desarrollo y final en el sentido técnico que Aristóteles aplica a dichas nociones, y que presentan reveses, reconocimientos y calamidades. Aristóteles aísla los elementos relevantes de la trama en la tragedia, es decir, lo hace poniendo atención al modo en que están diseñados para causar la respuesta emocional cuya provocación identifica como la esencia del género.

Tomando a Aristóteles para proponer un paradigma de lo que puede ser la filosofía de un género artístico, ofreceré a continuación una explicación del terror en virtud de los efectos emocionales que está diseñado para causar en el público. Ello implicará tanto la caracterización de la naturaleza de este efecto emocional como un revisión y análisis de las figuras recurrentes y de las estructuras de la trama empleadas por el género para despertar los efectos emocionales apropiados. Esto es, en el espíritu de Aristóteles, supondré que el género está diseñado para producir un efecto emocional, intentaré aislar dicho efecto, e intentaré mostrar cómo las estructuras características, la imaginaria y las figuras del género están dispuestas para causar la emoción que llamaré *terror-arte*. (Aunque no espero llegar a gozar de la autoridad de Aristóteles, mi propósito es intentar hacer con el género de terror lo que Aristóteles hizo con la tragedia.)

Una dimensión filosófica del presente tratado que no se encuentra en la obra de Aristóteles es mi concentración en

¹⁵ Aristóteles, *Poetics*, trad. de B. Jovet y Th. Twinning, Nueva York, The Viking Press, 1957, p. 223.

ciertos rompecabezas que pertenecen al género, a saber, lo que llamo (en el subtítulo), robando la frase de ciertos escritores del dieciocho, «paradojas del corazón». Con respecto al terror, dichas paradojas pueden resumirse en las siguientes dos preguntas: 1) ¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y 2) ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable? A lo largo del texto intentaré mostrar qué es lo que está en juego cuando se plantean estas preguntas. Y también avanzaré teorías filosóficas que espero que hagan que estas paradojas se esfumen.

El estilo de filosofía empleado en este libro es lo que a menudo se llama filosofía angloamericana o filosofía analítica. Sin embargo, una advertencia puede ser útil en este punto. Pues aunque creo que es correcto decir que este libro está escrito en la tradición de la filosofía analítica, es importante notar que mi método no es exclusivamente un asunto de lo que a veces se denomina análisis conceptual. Por varias razones, al igual que otros filósofos de mi generación, desconfío de la estricta división entre análisis conceptual y hallazgos empíricos. Así, en este libro hay análisis conceptual entrelazado con hipótesis empíricas. Es decir, hay una mezcla de filosofía, construida estrictamente como análisis conceptual y lo que podría denominarse la teoría del terror, o sea, conjeturas muy generales y empíricas acerca de patrones recurrentes en el género. O, por decirlo de otro modo, esta filosofía del terror, como la filosofía de la tragedia de Aristóteles, contiene tanto análisis conceptual como hipótesis muy generales basadas empíricamente.

Ya he presentado a Aristóteles como un precedente. Mi proyecto también podría vincularse al de aquellos teóricos del siglo XVIII, como Hutcheson y Burke, que intentaron definir cosas tales como lo bello y lo sublime, y que pretendían aislar los mecanismos causales que daban lugar a esos

sentimientos. Y a principios del siglo XX Bergson intentó una investigación similar respecto a la comedia.

Todas estas referencias, sin embargo, incluyendo el funcionalismo implícito que comparto con todos estos autores, hacen indudablemente que el presente proyecto suene excesivamente pasado de moda. Así que es importante aquí subrayar las vías en que el presente estudio ofrece nuevos enfoques a la estética filosófica.

La estética filosófica en el mundo de habla inglesa ha estado ocupada con dos problemas centrales: qué es el arte y qué es lo estético. Estas preguntas son buenas preguntas, y han sido planteadas con admirable sofisticación y rigor. Sin embargo, no son las únicas cuestiones que los filósofos del arte pueden plantear acerca de su campo de estudio, y la obsesión por responderlas indudablemente ha restringido el ámbito de trabajo de los filósofos en la estética contemporánea. Las preguntas acerca del arte y lo estético no deberían abandonarse; pero, salvo que se quiera convertir el campo en algo trillado y rutinario, es conveniente hacer más preguntas cuyas respuestas puedan incluso sugerir nuevas perspectivas acerca de los temas del arte y lo estético.

Recientemente algunos filósofos del arte han querido airear la configuración claramente restringida del campo de estudio mirando hacia los problemas teóricos especiales de las artes individuales, volviendo sobre cuestiones acerca del arte en el marco de preguntas más amplias acerca de la función de los sistemas simbólicos en general. El presente intento de filosofía del terror es parte de este esfuerzo por ampliar la esfera de la estética filosófica. No sólo hay que reconsiderar los problemas especiales de las formas del arte, sino que también hay que evaluar de nuevo los problemas especiales de los géneros que cruzan las formas del arte.

Uno de los intentos más interesantes de ampliación de las perspectivas de la estética filosófica en los años recientes ha sido el estudio del arte con relación a las emociones, un

proyecto de investigación que une la filosofía del arte con la filosofía de la mente. Un modo de leer el presente texto es verlo como un detallado estudio de casos en dicha empresa más amplia.

Además, la estética filosófica tiende a seguir la pista de lo que puede considerarse como arte culto. Ésta o bien ignora el arte de masas o popular o bien sospecha del mismo. Una razón de ello es que el arte de masas y el arte popular gravitan hacia lo formulario, y los estéticos suelen tener la tendencia de inspiración kantiana a suponer que lo que llamamos arte con propiedad no es susceptible de fórmula alguna. El presente tratado rechaza doblemente este punto de vista: 1) al considerar que el arte de masas merece la atención de la estética filosófica, y 2) al no sumarse al consenso acerca de que el reino del arte carece de fórmulas. El rechazo de cada uno de estos dos puntos de vista está obviamente interconectado y es intencional.

Este libro está dividido en cuatro capítulos. El primer capítulo propone una explicación de la naturaleza del terror, específicamente con relación a la emoción del terror-arte que el género persigue generar. Este capítulo no sólo ofrece una definición de terror que intenta defender frente a las objeciones previsibles. También pretende delimitarlo recurriendo a estructuras que dan lugar a la emoción del terror-arte junto a una conjetura histórica acerca de por qué el género hizo su aparición cuando lo hizo.

El segundo capítulo presenta la primera de nuestras paradojas del corazón, a saber, la paradoja de la ficción. Aplicada al género de terror, se trata de la cuestión de cómo podemos sentir miedo de aquello que sabemos que no existe. El problema, en este caso, empero, es más general. Pues quienes creen que sólo podemos ser afectados emocionalmente por lo que sabemos que es el caso no sólo afrontan el misterio de por qué nos atemoriza el Conde Drácula, sino también por qué nos irrita Creonte en la *Antígona* de Sófo-

cles. Este es el capítulo más técnico del libro; quienes no gustan de la dialéctica filosófica puede que deseen pasarlo a grandes zancadas e incluso saltárselo completamente.

El tercer capítulo es un repaso a las tramas argumentales más típicas y recurrentes del género, incluyendo una extensa discusión de formaciones interrelacionadas de tramas como el suspense y lo que los críticos literarios denominan lo fantástico. Esta es la parte más empírica del libro; quienes estén principalmente interesados en la dialéctica filosófica puede que deseen pasarlo a grandes zancadas e incluso saltárselo completamente.

El último capítulo trata de nuestra segunda paradoja del corazón —de hecho, la paradoja para la cual los escritores John Aikin y su hermana Anna Laetitia Aikin (Barbault) acuñaron originalmente esta hermosa frase en el siglo XVIII—. Es la cuestión de por qué, si el terror es tal como se describe en los capítulos anteriores, querría alguien exponerse a él. Llamo a esto la paradoja del terror. Normalmente rehuimos lo que nos causa angustia; la mayoría de nosotros no juega en medio el tráfico para entretenerse ni asiste a autopsias para pasar el rato. Por tanto, ¿por qué tenemos que someternos a nosotros mismos a ficciones que nos aterrorizarán? Es una paradoja del corazón, una paradoja que espero resolver al concluir este tratado.

Además, tras resolver esta paradoja, espero decir por qué el género de terror es tan convincente. Esta parte del libro no es parte de la filosofía del terror propiamente dicha. Pero, por otra parte, probablemente nunca habríamos sabido que valía la pena contemplar la filosofía del terror si no hubiera estado sumergida en el género en su forma contemporánea.

Me he referido a este libro como un tratado porque sus partes están sistemáticamente relacionadas. La explicación que ofrezco de la naturaleza del terror toma cuerpo en la investigación sobre las tramas argumentales del terror y las

formaciones que se relacionan con él. De modo parecido, mis explicaciones acerca de la naturaleza del terror de la narración de terror son explicaciones materiales, en diferentes aspectos aunque concertados entre sí, de la respuesta que doy a lo que se ha denominado la paradoja del terror en un párrafo anterior. Además, la teoría que defiendo en el segundo capítulo del libro, denominada *teoría del pensamiento* de nuestra respuesta a la ficción, pertenece a mis hipótesis acerca de la paradoja del terror porque ofrece una construcción operacional de lo que los autores buscan a tientas con nociones como «distancia estética». De este modo, las distintas partes del libro están interconectadas entre sí. Sin embargo, no tengo ninguna pretensión en el sentido de afirmar que este libro sea un explicación exhaustiva del género. Hay demasiados temas para la investigación futura que he dejado sin tocar.

En algunos aspectos este libro es diferente de los que le han precedido. El enfoque usual para caracterizar el género, desde H. P. Lovecraft a Stephen King, pasando por numerosos críticos académicos, consiste en ofrecer una serie muy general de meditaciones acerca del terror en el capítulo uno y luego detallar la evolución del género históricamente a través del examen de ejemplos. No hay nada malo en este modo de proceder. Pero yo he intentado invertirlo, sugiriendo inicialmente una narración de la forma esperando que pueda desarrollarse un órgano que la abarque.

A pesar de las peregrinaciones y la animadversión que provocan las introducciones a los ejercicios académicos de este género y la realización de los mismos, yo me lo ha pasado en grande escribiendo este libro, y espero poder contagiarle algo de eso al lector.

1

La naturaleza del terror

La definición de terror

Preliminares

El propósito de este libro es desarrollar una teoría del terror concebido como un género que se entrecruza con numerosos medios y formas de arte. El tipo de terror que se explorará aquí es el que va asociado a la lectura de obras como *Frankenstein* de Mary Shelley, las «Ancient Sorceries» [Antiguas brujerías] de Algernon Blackwood, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, «Los horrores de Dunwich», de H. P. Lovecraft, *Pet Sematary*, de Stephen King, o *Damnation Game*, de Clive Barker. También está asociado con ver la versión para los escenarios de *Drácula* realizada por Hamilton Deane y John Balderson, películas como *Alien*, de Ridley Scott, *Dawn of the Dead*, de George Romero, ballets como la versión de *Coppelia*, de Michael Uthoff, y óperas o musicales como *El fantasma de la ópera*, de Andrew Lloyd Webber. El tipo pertinente de terror también puede encontrarse en las bellas artes, como en las obras de Goya o de H. R. Giger, en programas de radio del pasado como *Inner Sanctum* y *Suspense* y en series de televisión como *Night Stalker* o *Tales from the*

terror arte
Darkside. Llamaremos a este tipo pertinente de terror «terror-arte».

Esta clase de terror es diferente del tipo de terror que se expresa al decir «Estoy aterrado por la perspectiva del desastre ecológico», o «La política del borde del abismo en la era de las armas nucleares es terrorífica», o «Lo que hicieron los nazis fue terrorífico». Llamaremos a este último uso del término «terror» *terror natural*. No es objeto de este libro analizar el terror natural, sino únicamente el terror-arte, esto es, el término «terror» que sirve para nombrar un género que traspasa las artes y los medios y cuya existencia ya está reconocida en el lenguaje corriente. Este es el sentido del término «terror» cuando, por ejemplo, a la pregunta de qué clase de libro es *El resplandor* respondemos diciendo que se trata de un relato de terror; o cuando encontramos programas en las guías de televisión calificados de «show de terror de Halloween» o cuando el anuncio de Diana Henstell *New Morning Dragon* proclama que se trata de «La escalofriante novela de terror recientemente aparecida».

«Terror», en tanto que categoría del lenguaje corriente, es un concepto mediante el cual comunicamos y recibimos información. No es una noción oscura. La manejamos con mucho consenso. Obsérvese si no hasta qué punto es raro que clasificar las películas bajo la rúbrica de terror en su videoclub local sea objeto de disputa. La primera parte de este capítulo puede construirse como un intento de reconstruir racionalmente los criterios latentes para identificar el terror (en el sentido del terror-arte) que ya están operando en el lenguaje corriente.

A fin de evitar malentendidos es necesario poner énfasis no sólo en el contraste con el *terror natural* sino también subrayar que me estoy refiriendo concretamente a los efectos de un género específico. Así, no todo lo que puede llamarse terror en el arte es terror-arte. Por ejemplo, uno puede sentirse aterrado por el asesino de *El extranjero* de Camus o por la degradación

sexual en *Los 120 días de Sodoma* del marqués de Sade. No obstante, aunque ese terror sea provocado por obras de arte no es parte del fenómeno que denominó «terror-arte»¹. Tampoco se refiere éste a la reacción que con frecuencia tienen las personas con poca experiencia en el arte de vanguardia.

Por estipulación, «terror-arte» se refiere al producto de un género que cristalizó, a grandes rasgos, en torno a la época de la publicación de *Frankenstein* —súmensele o réstensele cincuenta años— y que ha persistido, a menudo cíclicamente, a través de las novelas y obras de teatro del siglo XIX y en la literatura, los cómics, la *pulp fiction* y el cine del siglo XX. Este género, además, está reconocido en el lenguaje corriente y mi teoría es que tiene que enjuiciarse en última instancia en los términos en que funciona ordinariamente.

Por supuesto, la imaginería del terror se puede encontrar en todas las épocas. En el mundo accidental antiguo los ejemplos incluyen la historia del hombre lobo en el *Satiricón* de Petronio, la de Lycaon y Júpiter en las *Metamorfosis* de Ovidio, y la de Aristomenes y Sócrates en *El asno de oro* de Apuleyo. Las *danses macabres* de la edad media y las descripciones del Infierno como la de la *Visión de San Pablo*, la *Visión de Tundale*, *El juicio final* de Cranach el Viejo y el célebre *Infierno* de Dante, también constituyen ejemplos de figuras e incidentes que llegarán a ser importantes para el género de terror. Sin embargo, el género mismo sólo empieza a adquirir forma entre la segunda mitad del dieciocho y el primer cuarto del diecinueve como variación del gótico en Inglaterra y desarrollos correlativos al mismo en Alemania². (La razón de esta peculiar periodización de los progre-

¹ De aquí en adelante aludiremos al terror-arte simplemente como terror en casi todos los casos.

² Para una visión de conjunto de la tradición de la que surge el género de terror, véase Elizabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition*, Nueva York, Columbia U.P., 1979.

sos del género y la explicación de por qué el terror tuvo que esperar hasta el siglo XVIII para nacer se ensayará en la sección final de este capítulo)³.

Además, hay que tomar nota de que a pesar de mi énfasis en el género no respetaré la idea de que el terror y la ciencia ficción son géneros separados. Esa supuesta distinción suelen realizarla los expertos en ciencia ficción a expensas del terror. Para ellos la ciencia ficción explora grandes temas como las sociedades o las tecnologías alternativas mientras que el género de terror es sólo un asunto de monstruos espeluznantes. Los defensores de la ciencia ficción, por ejemplo, acostumbran a decir que lo que en general pasa por ficción científica en el cine es realmente mero terror —una serie de ejercicios en el arte del monstruo con ojos de sabandija como *This Island Earth*, *Invaders from Mars* (ambas versiones) y *Alien Predators*⁴.

Que los monstruos son una marca del terror es una perspectiva útil. Sin embargo, no funcionará para aquello que en ella delegan los aficionados de la ciencia ficción. Incluso en el caso de películas hay casos como *Things to Come*, que satisfacen los supuestos estándares de la verdadera ciencia ficción. Pero lo que es más importante, los defensores de la ciencia ficción protestan demasiado. No todo lo que nos inclinamos a llamar ficción científica tiene que ver con grandes reflexiones acerca de tecnologías y sociedades alternativas. Las obras del John Wyndham tardío, *The Midwich Cuckoos*, *Kraken*, *El día de los trífidos* y *Web*, parecen ser ciencia ficción sin discusión para una mirada sin prejuicios, aun cuando *el interés en ellas está centrado en los monstruos*. Des-

³ Me esfuerzo mucho en subrayar la historicidad del fenómeno en cuestión a fin de evitar la acostumbrada acusación de ahistoricismo que tan frecuentemente se hace a los filósofos del arte hoy en día. La teoría del terror ofrecida en este libro no es una explicación transhistórica, sino una teoría de un género histórico y sus afectos.

⁴ Véase, por ejemplo, la introducción de I. Asimov a su *Yo, robot*.

de luego, los eruditos en ficción científica no niegan que haya monstruos en la ciencia ficción, sino sólo que juegan un papel secundario en la imaginación de las tecnologías de las sociedades alternativas. Pero eso parece chocar con los hechos, y no sólo en el caso de Wyndham, sino también en el de *La guerra de los mundos* H. G. Wells y en el del *The Saliva Tree* de Brian Aldiss, ganadora del premio Nebula. Como estos ejemplos sugieren, buena parte de lo que preteóricamente podemos llamar ciencia ficción es realmente una especie del terror que sustituye las fuerzas sobrenaturales por las tecnologías futuristas. Eso no es igual a decir que toda la ciencia ficción es una subcategoría del terror, sino sólo que buena parte lo es. Así, en mis ejemplos, nos moveremos libremente entre lo que se denomina terror y lo que se denomina ciencia ficción y consideraremos la frontera entre estos supuestos géneros como algo bastante fluido.

Mi plan es analizar el terror como género. Sin embargo, no debe darse por sentado que todos los géneros se pueden analizar del mismo modo. Los westerns, por ejemplo, se identifican primariamente en virtud de su escenario. Las novelas, las películas, las obras de teatro, las pinturas y otras obras que se agrupan bajo la etiqueta de «terror» se identifican según diferentes clases de criterios. Al igual que las novelas de suspense o de misterio, las novelas se denominan de terror en relación a su capacidad intencionada de generar cierto *afecto*. De hecho, los géneros de suspense, misterio y terror derivan sus nombres mismos de los afectos que persiguen provocar, esto es, un sentimiento de suspense, un sentimiento de misterio y un sentimiento de terror. El género de terror que se entrecruza con todas las artes y todos los medios toma su nombre de la emoción que provoca típica o idealmente, que constituye su marca identificativa.

De nuevo tenemos que subrayar que no todos los géneros se identifican de este modo. El musical, sea en los esce-

narios o en el cine, no está vinculado a ningún afecto. Se puede pensar que los musicales son por naturaleza ligeros y encantadores, al modo de *Me and My Girl*. Pero, desde luego, ése no es el caso. Los musicales pueden plantear tragedias (*West Side Story*, *Pequod*, *Camelot*), melodramas (*Les Misérables*), mundanidad (*A Chorus Line*), pesimismo (*Candide*), indignación política (*Sarafina!*) e incluso terror (*Sweeney Todd*). Un musical se define por una cierta proporción de canciones y tal vez, normalmente, baile y puede inducir cualquier tipo de emoción, a pesar del argumento implícito de *The Band Wagon* (que es siempre entretenido). El género de terror, sin embargo, está esencialmente vinculado a un afecto particular, específicamente a aquel que le da nombre.

Los géneros que reciben su nombre del afecto propio que persiguen provocar sugieren una estrategia particularmente difícil con la que llevar adelante su análisis. Al igual que las obras de suspense, las obras de terror están destinadas a despertar cierta clase de afecto. Voy a suponer que este es un estado emocional, una emoción que llamo terror-arte. Así, puede esperarse que el género de terror se delimite, en parte, mediante una especificación del terror-arte, esto es, por la emoción que están destinadas a despertar las obras de este tipo. Los miembros del género de terror se identificarán como narraciones y/o imágenes (en el caso de las bellas artes, cine, etc.) que merecen ese predicado a partir de la generación del afecto de terror en el público. Semejante análisis, desde luego, no es a priori. Es un intento, en la tradición de la *Poética* de Aristóteles, de proporcionar generalizaciones aclaratorias acerca de un conjunto de obras que en el discurso cotidiano ya aceptamos previamente que constituyen una familia.

Inicialmente se intenta seguir al grueso de los defensores de la ciencia ficción y diferenciar el género de terror de otros géneros diciendo que las novelas, historias, películas, obras teatrales, y demás de terror se distinguen por la pre-

sencia de monstruos. Para nuestros propósitos los monstruos pueden ser de origen sobrenatural o de ciencia ficción. Este modo de proceder distingue el terror de lo que a veces se llaman cuentos de terror como «The Mann in the Bell» de William Maginn, «The pit and the Pendulum» [El pozo y el péndulo] y «The Telltale Heart» [El corazón delator] de Poe, *Psycho* de Bloch, *The Other* [El Otro] de Tyron, *Peeping Tom* de Michel Powell, y *Frenesi* de Alfred Hitchcock, que, aunque fantásticas y amedrentadoras, en su totalidad logran sus efectos aterrizantes mediante la exploración de fenómenos psicológicos que son demasiado humanos. Relacionar el terror con la presencia de monstruos nos da una vía clara para distinguirlo del miedo, especialmente del que está enraizado en cuentos acerca de psicologías anormales. De modo parecido, utilizando monstruos u otros entes sobrenaturales (o de ciencia ficción) como criterio del terror se pueden separar las narraciones de terror de los ejercicios góticos como *Los misterios de Udolfo*, de Raddcliffe, *Wieland, or the Transformation*, de Charles Brockden Brown, «The Spectre Bridegroom», de Washington Irving, o de la *pulp fiction* de los años treinta, como los cuentos que se publicaban en *Weird Tales* y que la sugerencia de seres de otros mundos sólo se introducía para ser explicada de modo naturalista⁵. Igualmente, el género teatral de *Grand Guignol*, que incluye obras como *The System of Dr. Goudron and Professor*

⁵ Para información sobre el desarrollo de este género, véase el libro de Robert Kenneth Jones, *The Shudder Pulps*, Nueva York, New American Library, 1978. Jones mantiene que la mayor parte de la obra en esta prolífica área de las publicaciones sugiera las maquinaciones sobrenaturales sólo para rechazarlas con una explicación racional al final de la narración. Sin duda, hay excepciones a esto, como «Devils in the Dust» de Arthur Burk, que habría que incluir en el género de terror. Jones discute esta variación menor del género en su capítulo «Fantasías extrañas».

*Plume*⁶, no figura como terror en mi explicación, pues, aunque horripilante, el *Grand Guignol* requiere sádicos más que monstruos.

Sin embargo, aun cuando fuera el caso de que un monstruo o un ente monstruoso fuera una condición necesaria para el terror, tal criterio no sería una condición suficiente. Pues los monstruos se encuentran en toda suerte de narraciones —tales como los cuentos de hadas, los mitos y las odiseas— que no nos sentimos inclinados a identificar como de terror. Si hemos de explorar de modo práctico la indicación de que los monstruos son centrales al terror habremos de encontrar un modo de distinguir la narración de terror de las meras narraciones que incluyen monstruos, como los cuentos de hadas.

Lo que parece diferenciar la narración de terror de las meras narraciones con monstruos, como los mitos, es la actitud de los personajes de la historia frente a los monstruos que encuentran. En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural. En los cuentos de hadas, en cambio, los monstruos son parte del mobiliario cotidiano del universo. Por ejemplo, en «Las tres princesas de Whiteland» de la colección de Andrew Lang, un muchacho es poseído por un troll de tres cabezas, sin embargo, el texto no señala que el muchacho considere esta particular criatura más inusual que los leones que ha encontrado anteriormente. Una criatura como Chewbacca, en la ópera espacial *La guerra de las galaxias*, es justamente uno de esos tipos, aunque es una criatura con el mismo aspecto de lobo que en una película como *The Howling* los personajes mirarían con gran rechazo⁷.

⁶ Véase *The Drama Review*, vol. 18, n. 1 (T-61), marzo de 1974. Para generalizaciones sobre el género, véase Frantisek Deak, «The Grand Guignol» en el mismo número.

⁷ De hecho hay una criatura que tiene el mismo aspecto que Chewbacca en *El retorno del vampiro*.

Boréadas, grifos, quimeras, basiliscos, dragones, sátiros y demás son criaturas molestas y temibles en el mundo de los mitos, pero no son antinaturales, pueden situarse en la metafísica de la cosmología que los produce. Los monstruos del terror, sin embargo, rompen las normas de la propiedad ontológica presupuestas por los personajes humanos positivos de la narración. Esto es, en los ejemplos de terror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario, mientras que en los cuentos de hadas, etc., el monstruo es una criatura ordinaria en un mundo extraordinario. Y el carácter extraordinario de este mundo —su distancia del nuestro— suele señalarse con fórmulas como «érase una vez».

En su clásico estudio, *The Fantastic*⁸, Tzvetan Todorov clasifica los mundos de los mitos y los cuentos de hadas bajo el epígrafe de «lo maravilloso». Dichos reinos no están sometidos a las leyes científicas tal como las conocemos sino que tienen sus propias leyes. Sin embargo, aunque admiro la obra de Todorov y aunque estoy obviamente influido por él, no he adoptado sus categorías porque quiero trazar una distinción dentro de la categoría de los cuentos sobrenaturales entre los que inducen terror-arte y los que no. Indudablemente, Todorov y sus seguidores⁹ intentarían establecer esta distinción por medio de la noción de lo fantástico/maravilloso —narraciones que proporcionan explicaciones naturalistas de incidentes anormales pero concluyen afirmando su origen sobrenatural—. El terror, puede argumentarse, entra dentro de la rúbrica de lo fantástico-maravilloso. Sin embargo, aunque esto pueda ser correcto hasta cierto punto, no resulta suficiente. Porque la categoría de lo fantástico-maravilloso no es suficientemente estrecha como

⁸ Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, Ithaca, Cornell U.P., 1975.

⁹ Como Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.

para darnos un retrato adecuado del terror-arte. Un film como *Encuentros en la tercera fase* encaja en la clasificación de lo fantástico-maravilloso, pero es beatífico más que terrorífico¹⁰. Es decir, el concepto de lo fantástico-maravilloso no enfoca el particular afecto a partir del cual se define el género de terror. Aun cuando el terror pertenece al género de lo fantástico-maravilloso constituye una especie diferenciada del mismo. Y es de esta especie de la que nos ocupamos.

Como he sugerido, un indicador de lo que diferencia las obras de terror de las historias de monstruos en general son las respuestas afectivas de los personajes humanos positivos en las historias de monstruos que les asedian. Además, aunque sólo hemos hablado de las emociones de personajes en las historias de terror, la hipótesis anterior es útil para abordar las respuestas emocionales que las obras de terror persiguen despertar en el público. Pues el terror parece ser uno de aquellos géneros en los que las respuestas emotivas del público, idealmente, van paralelas a las emociones de los personajes. De hecho, en las obras de terror las respuestas de los personajes suelen seguir las respuestas emocionales del público¹¹.

¹⁰ Para una discusión del género beatífico, véase mi «Back to Basics», en *The Wilson Quarterly*, vol. X (1986) n. 3, verano.

¹¹ Esto no significa decir que la respuesta del público a los monstruos sea la misma que la respuesta de los personajes. Las personas del público no creen estar siendo atacados por monstruos o por el monstruo que existe en la ficción, aunque los personajes de la ficción sí creen en ellos. Los personajes de ficción tampoco obtienen placer de la manifestación de los monstruos en la narración, aunque sí lo hace el público. Así, las respuestas del público y las de los personajes no son estrictamente equivalentes. Esa es la razón de que haya dicho la respuesta emocional del público es paralela a las emociones de los personajes de ficción y no que las emociones del público y las de los personajes sean idénticas. Para una discusión de la respuesta emocional del público al monstruo, véase el próximo capítulo. Para una discusión del placer que

En el «Jonathan Harker's Journal», en *Drácula*, leemos:

Cuando el conde se inclinó sobre mí y sus manos me tocaron no pude reprimir un escalofrío. Pudiera ser que su aliento fuera maloliente, pero me invadió un horrible sentimiento de náusea que a pesar de intentarlo no pude ocultar.

Este escalofrío, esta repugnancia al contacto con el vampiro, este sentimiento de náusea estructuran nuestra recepción emocional de las descripciones siguientes de Drácula. Por ejemplo, cuando se mencionan sus grandes dientes los vemos como inductores de escalofrío, nauseabundos, repelentes, unos dientes que uno no querría ni tocar ni ser tocado por ellos. De modo parecido, en las películas modelamos nuestra respuesta emocional a la manera en que lo hacía la mujer joven y rubia de *La noche de los muertos vivos*, quien, cuando está rodeada de zombis, grita y se pliega sobre sí misma para evitar el contacto con la carne contaminada. Los personajes en las obras de terror ejempli-

experimenta el público al ser aterrorizado, véase el último capítulo de este libro.

Para los fines de este libro, cuando se dice que las respuestas emocionales del público son *paralelas* a las de los personajes, se trata de una expresión que significa que los *pensamientos evaluativos* del público acerca de la clase de criatura que el monstruo representa se corresponden con las creencias evaluativas que tienen los personajes ficticios sobre el monstruo. Aquí, la idea de un *pensamiento evaluativo* —tanto en términos de la forma en la que las emociones son evaluativas como en términos de la forma en que las emociones del público están conectadas con los pensamientos— son nociones técnicas que se tratarán más adelante en este capítulo y en el siguiente. Que los pensamientos evaluativos del público acerca del monstruo de la ficción se corresponden con las evaluaciones y creencias emocionales de los personajes de ficción en modo alguno implica que el público acepte la existencia del monstruo ficticio, aunque, desde luego, los personajes sí creen en él.

fican para nosotros el modo en que reaccionamos a los monstruos en la ficción. En el cine y en los escenarios los personajes se *acobardan* ante los monstruos, contrayéndose a fin de evitar las garras de la criatura pero también para evitar el roce accidental con ese ser impuro. Eso no significa que creamos en la existencia de monstruos de ficción, como hacen los personajes de las historias de terror, sino que vemos su descripción o su imagen como poseyendo una virtud perturbadora con las mismas cualidades ante las que reacciona alguien como el Jonathan Harker de la cita anterior.

Las reacciones emocionales de los personajes, pues, proporcionan un conjunto de instrucciones, o más bien ejemplos, acerca del modo en que el público ha de responder a los monstruos en la ficción —esto es, acerca del modo en que hemos de reaccionar a sus propiedades monstruosas—. En el film clásico *King Kong*, por ejemplo, hay una escena en el barco durante el viaje a la Isla de las Calaveras en la que el director en la ficción, Carl Denham, escenifica una prueba de pantalla para Ann Darrow, la heroína de la película dentro de la película. Las motivaciones que para el rodaje le da Denham a su estrella se pueden considerar como un conjunto de instrucciones acerca de la forma en que tanto Ann Darrow como el público han de reaccionar a la primera aparición de Kong. Denham le dice a Darrow:

Ahora miras hacia arriba. Estás fascinada. Abres los ojos bien abiertos. Es terrible, Ann, pero no puedes apartar la mirada. No hay ninguna posibilidad para ti, Ann, no hay escapatoria. No puedes hacer nada, Ann, nada. Sólo hay una opción. Sí, puedes gritar, pero tu garganta está paralizada. Chilla, Ann, grita. Tal vez si no le vieras podrías gritar. Atraviesa tus brazos frente a tu cara y grita, grita por tu vida.

En las ficciones de terror las emociones del público se supone que reflejan aquellas de los personajes humanos po-

sitivos en ciertos aspectos, pero no en todos. En los ejemplos precedentes las respuestas de los personajes nos aconsejan que las reacciones apropiadas a los monstruos en cuestión comprenden el escalofrío, la náusea, el encogimiento, la parálisis, el gritar y la repugnancia. Nuestras respuestas deberían ser, idealmente, paralelas a las de los personajes¹². Nuestras respuestas se supone que convergen (pero no duplican exactamente) las de los personajes; al igual que los personajes, consideramos al monstruo como una clase de ser terrorífico (aunque a diferencia de los personajes no creemos en su existencia). El efecto de espejo, además, es un rasgo clave del género de terror. Porque no es el caso para todo género que se presuponga que la respuesta del público repita algunos de los elementos del estado emocional de los personajes.

Si Aristóteles está en lo cierto respecto a la catarsis, por ejemplo, el estado emocional del público no duplica la de Edipo Rey al final de la obra del mismo nombre. Ni estamos celosos cuando Otelo lo está. Cuando un personaje de cómic se da un morrazo normalmente no se siente feliz, aunque nosotros sí. Y si sentimos la emoción del suspense cuando el héroe corre a salvar a la heroína atada sobre las vías del tren, él no puede inducir en nosotros esa emoción. No obstante, con el terror la situación es diferente. Pues en

¹² Aunque en la gran mayoría de los casos la respuesta emocional del público al monstruo, en ciertos aspectos pertinentes, está apuntada por la respuesta de un personaje y la sigue, ello no es absolutamente necesario. Se le puede ofrecer al público, por ejemplo, una visión momentánea del monstruo antes que a cualquier personaje y, si el monstruo es una aberración de la naturaleza suficientemente desagradable y/o el público sabe que la obra en cuestión es de terror, entonces se puede aterrar sin un ejemplar de ficción. En el caso estándar, sin embargo, hay ejemplares de ficción, y es sobre esta clase general de casos sobre los que intento basar mi distinción entre ficciones de terror y meras historias con monstruos.

el terror las emociones de los personajes y las del público están sincronizadas en ciertos aspectos pertinentes¹³, como se puede fácilmente observar en una sesión matinal de sábado en cualquier cine local.

El hecho de que las respuestas emocionales del público estén modeladas en cierta medida sobre las de los personajes de las ficciones de terror nos proporciona una ventaja metodológica útil para analizar la emoción del terror-arte. Sugiero un modo en que podemos formular un retrato objetivo, en tanto que opuesto a uno introspectivo, de la emoción del terror-arte. Esto es, antes que caracterizar el terror-arte sólo sobre la base de nuestras propias respuestas objetivas, podemos basar nuestras conjeturas en observaciones acerca del modo en que los personajes responden a los monstruos en las obras de terror. Es decir, si procedemos suponiendo que nuestras respuestas emocionales en tanto que parte del público se supone que son paralelas a las de los personajes en aspectos importantes, entonces podemos empezar a retratar el terror-arte tomando nota de los rasgos emocionales que los autores y directores atribuyen a los personajes asaltados por monstruos.

¿Cómo responden los personajes a los monstruos en las historias de terror? Por supuesto, están atemorizados. Al fin y al cabo, los monstruos son peligrosos. Pero hay más cosas. En la famosa novela de Mary Shelley, Victor Frankenstein cuenta su reacción a los primeros movimientos de su creación: «ahora que he terminado, la belleza del sueño había desaparecido y el *asco* había llenado mi corazón. Incapaz de soportar el aspecto del ser que había creado, me precipité fuera de la habitación, incapaz de ordenar mi mente para ir

¹³ Los aspectos pertinentes aquí comprenden los criterios evaluativos y algo de la actividad de la conducta del público que corre paralela a la respuesta de los personajes de ficción. Estas nociones se aclararán cuando explique la estructura de la respuesta emocional.

a dormir». Poco después de esta escena, el monstruo, con una mano extendida, despierta a Víctor, que rehúye su contacto.

En «Sea-Raiders», H. G. Wells, usando la tercera persona, narra la reacción de Mr. Frison a ciertas criaturas repugnantes, relucientes y con tentáculos: «Estaba aterrorizado, desde luego, e intensamente excitado e indignado ante tales criaturas *repulsivas* que se alimentaban de piel humana». En «El reptil» de Augustus Muir, la primera respuesta de MacAndrew a lo que toma (erróneamente) por una serpiente gigante se describe como «el asalto paralizante de la *repulsión* y la sorpresa».

Cuando De Miles en *La invasión de los ladrones de cuerpos* Jack Finney encuentra por primera vez las vainas, cuenta que «al sentir las en mi piel perdí completamente la cabeza, y entonces las pisé, las machaqué y aplasté con los pies y las piernas, sin saber que estaba emitiendo una especie de grito ronco sin sentido —“¡Uhhh! ¡Uhhh! ¡Uhhh!”— de miedo y repugnancia animal». Y en *Ghost Story* de Peter Straub Don hace el amor al monstruo Alma Mobley y de repente siente «un shock de emoción concentrada, un shock de repulsión, como si me hubieran dado un porrazo».

El tema de la repulsión visceral es también evidente en «Dracula's Guest» de Bram Stoker, originalmente planeado como primer capítulo de su pionero cuento de vampiros. El narrador en primera persona cuenta cómo le despertó lo que los investigadores consideran debía ser un hombre lobo. Dice:

Este período de semiletargia parecía persistir durante largo tiempo, y cuando cedió debí dormirme o desvanecerme. Entonces me sobrevino una suerte de *aversión, como el primer estadio de una enfermedad*, y un deseo salvaje de liberarme de algo. No sé de qué. Un vasto silencio me envolvió, como si el mundo estuviera dormido o muerto, un silencio roto sólo por la imagen borrosa del algún animal cerca de mí. Sentí un sonido áspero en mi garganta, y en-

tonces me di cuenta de la horrible verdad, una verdad que me estremeció hasta el corazón y envió la sangre furiosamente hasta mi cerebro. Algún animal grande estaba sobre mí y estaba lamiendo mi garganta.

El Mr. Hyde de Stevenson también evoca una respuesta física fuerte. En el informe de su excursión con la muchacha, se dice que Hyde induce aversión a la vista. Sin embargo, esto no es simplemente una categoría moral porque está conectado con su fealdad, de la que se dice que causa sudores. Este sentido corporal de repulsión se amplifica ulteriormente cuando Enfield dice de Hyde:

No es fácil de describir. Hay algo erróneo en su apariencia, algo desagradable, algo que lo hace manifiestamente detestable. Nunca vi un hombre tan rechazable y, no obstante, apenas sé por qué. Tiene que tener alguna clase de deformación; provoca un fuerte sentimiento de deformidad, aunque no podría especificar este punto. Es un hombre extraordinariamente visible y, no obstante, realmente no puedo nombrar nada en este sentido. No, señor; no puedo contar nada; no puedo describirlo. Y no es por falta de memoria, pues declaro que le estoy viendo en este momento.

La indescriptibilidad es también un rasgo clave de «The Outsider» [El extraño] de H. P. Lovecraft. El narrador en este caso es el monstruo mismo; pero el monstruo, un recluso al modo de Kaspar Hauser, no tiene ni idea de qué aspecto tiene. La situación se produce cuando encuentra un espejo sin darse cuenta inicialmente que se trata de su propio reflejo. Y dice:

A medida que me aproximaba a la arcada comencé a percibir la presencia con más nitidez; y luego, con el primero y último sonido que jamás emití —un aullido horrendo que me repugnó casi tanto como su morbosa causa—,

contemplé en toda su horrible intensidad el inconcebible, indescriptible, inenarrable monstruo que, por obra de su mera aparición, había convertido una alegre reunión en una horda de delirantes fugitivos.

No puedo siquiera decir aproximadamente a qué se parecía, pues era un compuesto de todo lo que es impuro, pavoroso, indeseado, anormal y detestable. Era una fantasmagórica sombra de podredumbre, decrepitud y desolación; la pútrida y viscosa imagen de lo dañino; la atroz desnudez de algo que la tierra misericordiosa debería ocultar por siempre jamás. Dios sabe que no era de este mundo —o al menos había dejado de serlo—, y, sin embargo, con enorme horror de mi parte, pude ver en sus rasgos carcomidos, con huesos que se entreveían, una repulsiva y lejana reminiscencia de formas humanas; y en sus enmohecidas y destrozadas ropas, una indecible cualidad que me estremecía más aún.

Estaba casi paralizado, pero no tanto como para no hacer un débil esfuerzo hacia la salvación: un tropezón hacia atrás que no pudo romper el hechizo en que me tenía apresado el monstruo sin voz y sin nombre. Mis ojos, embrujados por aquellos asqueantes ojos vítreos que los miraba fijamente, se negaba a cerrarse, si bien el terrible objeto, tras el primer impacto, se veía ahora más confuso. Traté de levantar la mano y disipar la visión, pero estaba tan anonadado que el brazo no respondió por entero a mi voluntad. Sin embargo, el intento fue suficiente como para alterar mi equilibrio y, bamboleándome, di unos pasos hacia adelante para no caer. Al hacerlo adquirí de pronto la angustiada noción de la proximidad de la cosa, cuya inmundada respiración tenía casi la impresión de oír. Poco menos que enloquecido, pude no obstante adelantar una mano para detener a la fétida imagen, que se acercaba más y más, cuando de pronto, *mis dedos tocaron la extremidad putrefacta que el monstruo extendía por debajo del arco dorado.*

No chillé, pero todos los satánicos vampiros que cabalgan en el viento de la noche lo hicieron por mí, a la vez que dejaron caer en mi mente una avalancha de anonadan-

tes recuerdos. Supe en ese mismo instante todo lo ocurrido; recordé hasta más allá del terrorífico castillo y sus árboles; reconocí el edificio en el cual me hallaba; reconocí, lo más terrible, la impía abominación que se erguía ante mí, mirándome de soslayo mientras apartaba de los suyos mis dedos manchados.

Las criaturas terroríficas parecen ser consideradas no sólo como inconcebibles sino también como sucias y repulsivas. El laboratorio de Frankenstein, por ejemplo, se describe como «un taller de creaciones inmundas». Y Clive Barker, el equivalente literario del *splatter film*, caracteriza a su monstruo, el hijo del celuloide, en la historia del mismo nombre, del siguiente modo:

[Hijo del celuloide.] «Este es el cuerpo que una vez ocupé, sí. Su nombre era Barberio. Un criminal; nada espectacular. Nunca aspiró a la grandeza.»

[Birdy.] «¿Y tu?»

«Su cáncer. Soy la parte de él que tenía aspiraciones, que ya no quería ser una humilde célula. Soy una enfermedad que sueña. No es extraño que me guste el cine.»

El hijo del celuloide estaba llorando en una esquina del quebrado suelo, su verdadero cuerpo expuesto ahora no tenía ninguna razón para producir algo glorioso.

Era una cosa inmundada, un tumor crecido sobre una pasión desperdiciada. Un parásito con forma de babosa y la textura de un hígado crudo. Por un momento, una boca sin dientes, mal conformada, se formó en su cabeza y dijo: «Voy a tener que encontrar una nueva forma de comerme tu alma».

Se dejó caer pesadamente junto a Birdy. Sin su reluciente abrigo de muchos technicolores tenía el tamaño de un niño pequeño. Ella retrocedió de espaldas a medida que él alargaba un sensor para tocarla, pero evitarle era una opción limitada. El espacio entre ellos era escaso y además estaba bloqueada por lo que parecían ser sillas rotas y libros

de oración desvencijados. No había otra escapatoria que el camino por el que ella había venido y que se encontraba quince pies por encima de su cabeza.

A tientas, el cáncer tocó su pie y se sintió enferma. No pudo ayudarle, aunque tenía vergüenza de tener esas reacciones primitivas. Le producía una repulsión anteriormente desconocida; le recordaba algo abortado, un balde.

«Vete al infierno», le dijo ella, golpeando su cabeza, pero él siguió acercándose y su masa diarreica atrapó sus piernas. Ella pudo sentir el movimiento mantecoso de sus tripas a medida que subía hasta ella.

Más recientemente, Clive Barker ha descrito en *Weave-world* los abortos monstruosos en los siguientes términos:

La cosa carecía de cuerpo, sus cuatro brazos emergían directamente de un cuello bulboso, debajo del cual colgaban grupos de sacos, húmedos como un hígado. El golpe de Cal dio en su blanco y uno de los sacos reventó desprendiendo un hedor a cloaca. Con el resto de los hermanos [del monstruo] cerca por encima de él, Cal corrió hacia la puerta, pero la criatura herida fue más rápida en su persecución arrastrándose como un cangrejo sobre sus manos y escupiendo a medida que se acercaba. Un espumarajo de saliva dio en la pared cerca de la cabeza de Cal y provocó ampollas en el papel. La repulsión que sentía dio energía a sus talones. Llegó a la puerta en un instante.

Más adelante se dice que el pensamiento mismo de ser tocado por una de tales criaturas pone enfermo.

Como las criaturas terroríficas son tan repulsivas físicamente, suelen provocar náuseas en los personajes que las descubren. En el relato «En los montes de la locura» de Lovecraft, la presencia de los Shoggoths, gusanos gigantes, de forma cambiante, negros y excrementales, es anunciada por un olor descrito explícitamente como nauseabundo. En *Black Ashes*, de Noel Scanlon, anunciado como «La respues-

ta irlandesa a Stephen King»¹⁴, la periodista de investigación Sally Stevens vomita cuando el vil Swami Ramesh se transforma en el demonio Ravana que ha sido descrito como apistosamente feo y terrorífico, su rostro ennegrecido, sus dedos como garras, sus dientes como colmillos, su lengua escamada y, en suma, produciendo un hedor a putrefacción.

Emocionalmente estas violaciones de la naturaleza son tan excesivas y tan repulsivas que con frecuencia producen en los personajes la convicción de que el mero contacto físico puede ser letal. Consideremos el portentoso sueño que Jack Sawyer encuentra en *El talismán*, de King y Straub:

una criatura terrible había venido a por su madre: una monstruosidad enana con ojos mal situados y piel podrida con aspecto de queso. «Tu madre está casi muerta, Jack, ¿puedes cantar aleluya?», había graznado el monstruo, y Jack sabía —en la forma que uno sabe las cosas en los sueños— que era radioactivo, y que si lo tocaba moriría.

Lo que indican los ejemplos como éste (que podrían multiplicarse indefinidamente) es que la reacción afectiva a los monstruos en las historias de terror no es meramente una cuestión de miedo, es decir, de ser asustado por algo que amenaza peligrosamente. Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia. Y esto se corresponde también con la tendencia en las novelas e historias de terror a describir los monstruos en términos de inmundicia, decaimiento, deterioro, cieno y demás y describirlos asociados a ello. El monstruo en la ficción de terror es, pues, no sólo letal sino —y ese es su significado más destacable— también repugnante. Además, esta combinación de afectos puede ser bastante explícita en el lenguaje mismo de

¹⁴ Todos los países deberían tener una.

las historias de terror. M. R. James escribe en «Canon Alberic's Scrap-book» que «los sentimientos que ese horror despertaron en Dennistoun eran el más intenso miedo físico y la más profunda aversión mental»¹⁵.

Los informes acerca de las reacciones internas a los monstruos —tanto si son en primera o segunda persona (por ejemplo, *Aura* de Carlos Fuentes) como si son desde el punto de vista del autor— se corresponden con las reacciones más estandarizadas que podemos observar en el teatro y el cine. Justo antes de que el monstruo sea visible para el público solemos ver que los personajes se estremecen incrédulos, respondiendo a una u otra violación de la naturaleza. Los rasgos de sus rostros se retuercen, sus narices suelen dilatarse y su labio superior se abarquilla como si se enfrentara a algo nocivo. Se quedan helados en un momento de espanto, completamente traspuestos, a veces paralizados. Comienzan a moverse hacia atrás en un reflejo de rechazo. Sus manos pueden estar dirigidas a sus cuerpos en un acto de protección pero también de repulsión y repugnancia. Junto al miedo al daño físico severo hay una evidente aversión a establecer contacto físico con el monstruo. Tanto el

¹⁵ En *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, por ejemplo, la víctima del vampiro dice: «Experimenté una extraña y tumultuosa excitación que era placentera, y a la vez alternativamente mezclada con *una vaga sensación de miedo y repulsión*». (La cursiva es mía.)

El grado en que se hace mención explícita de sentimientos como repugnancia, repulsión y sus afines en la literatura de terror es estadísticamente abrumador. Y es sobre la fuerza de este dato empírico que se basa la defensa desarrollada más arriba. Sin embargo, hay que notar que pueden encontrarse obras de terror-arte en las que el carácter repulsivo del monstruo no se afirma explícitamente en el texto. Pero, es esos casos, supongo que el texto llevará implícito que el monstruo es repugnante de un modo muy sencillo bien sea mediante el lenguaje (p. e., referencia a olores o deformaciones corporales y desintegración, o mediante una descripción que de otro modo repugne al lector) bien sea mediante el comportamiento del personaje.

miedo como la repugnancia están grabados en los rasgos de los personajes.

En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos. Son cosas pútridas o corruptas, o gritan desde lugares pantanosos, están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No sólo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no sólo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia.

En la escena del intento de secuestro en la versión cinematográfica de *Frankenstein* realizada por James Whale, vemos —al fondo de un plano medio— al monstruo penetrando en el dormitorio detrás de la futura esposa del Dr. Frankenstein. Cuando ésta se dirige hacia una puerta a la derecha de la pantalla el monstruo la sigue. Suspense. El monstruo gruñe. Cuando se gira la cámara hace un corte para pasar a un primer plano. Ella levanta su mano hasta la altura de sus ojos y chilla. El gesto sugiere tanto un intento de cubrir sus ojos como que aparta su mano de la proximidad del monstruo, tanto para asegurarse de que no la tocará como para que él sepa que no quiere que la toque. Tras un primer plano del monstruo volvemos de nuevo a ese plano que cede a un plano medio donde la novia retrocede ante el monstruo en dirección a la cámara. Recoge su vestido hacia sí al tiempo que grita ante la criatura. Eso lo ha hecho, claramente, en parte, para que el monstruo no pise su vestido. Pero, al mismo tiempo, refuerza el sentimiento de su deseo casi histérico de evitar el contacto con la criatura. Al final de la secuencia, el Dr. Frankenstein y sus cómplices encuentran a la novia. Aparentemente se ha desmayado y se encuentra en una especie de delirio, señalado tanto gestual como verbalmente. La visión misma del monstruo parece haberla trastornado temporalmente.

Para un ejemplo del teatro, comprendemos al final del segundo acto de *The Dybbuck*, de S. Anski, que la novia, Leye, está poseída por un espíritu dybbukim. Es una virgen frágil (ha estado ayunando) que de repente habla con una extraña voz masculina. Se trata de un momento de terror —la presentación de un ser sexual mixto— y ahora *de rigueur* en las películas de posesiones (como en *El exorcista*, cuando la niña Regan habla con la voz profunda y adulta del demonio).

De acuerdo con las instrucciones de escena que da el texto, el personaje que se acerca a su composición antinatural se supone que tiene que hacerlo mientras se *estremece*. Estremecerse es, claro, sufrir un temblor convulsivo. Pero, más específicamente, es temblar como resultado de un frío extremo, o miedo o repugnancia y asco. Puesto que el clima es irrelevante en este punto de la obra teatral, el gesto no ha de interpretarse como una respuesta al tiempo atmosférico. Se trata, más bien, del estremecimiento del personaje que sigue o al menos refuerza la respuesta del público, y que se relaciona con el aborrecimiento y el miedo. Esto es, el cuerpo de la actriz tiene que temblar de tal manera que su estremecimiento comunique repugnancia extrema así como pavor.

Acerca de la estructura de las emociones

A partir de este inventario preliminar de ejemplos es posible derivar una teoría acerca de la naturaleza del terror-arte. Pero antes de desplegar esta teoría en detalle hay que hacer algunos comentarios acerca de la estructura de las emociones. Estoy presuponiendo que el terror-arte es una emoción¹⁶. Es la emoción que las narraciones e imágenes de

¹⁶ La explicación de las emociones adoptada aquí sigue de cerca la de William Lyons en su libro *Emotion*, Nueva York, Cambridge, U.P., 1980. Son también relevantes los siguientes trabajos: Irving Thalberg,

terror están destinadas a provocar en el público. Esto es, el término «terror-arte» nombra a la emoción que los creadores del género permanentemente han buscado despertar en su público, aunque indudablemente estuvieran más dispuestos a llamarla «terror» antes que «terror-arte».

Además, es una emoción cuyos contornos se reflejan en las respuestas emocionales a los personajes humanos positivos ante los monstruos en las obras de terror. También presupongo que el terror-arte es un estado emocional eventual, como un golpe de ira más que un estado emocional disposicional como la envidia imperecedera.

Un estado emocional eventual tiene tanto dimensiones físicas como cognitivas. Hablando en sentido amplio, la dimensión física de una emoción es asunto de una agitación sentida. Específicamente, la dimensión física es una sensación o sentimiento. Esto es, una emoción implica alguna clase de agitación, perturbación o detención manifestada fisiológicamente por un incremento de los latidos del corazón, el ritmo de la respiración y cosas parecidas. La palabra «emoción» viene del latín «emovere» que combina la noción de «mover» con el prefijo para «afuera». Una *emoción* era originalmente un *mover* hacia fuera, un salir. Estar en un estado emocional implica la experiencia de una transición o migración, un cambio de estado, un moverse de un estado físico normal hacia un estado de agitación, un estado marcado por los movimientos internos. Ser una emoción eventual¹⁷, afirmo, implica un estado físico –un sentimiento de

«Emotions and Thought», en S. Hampshire (ed.), *Philosophy of Mind*, Nueva York, Harper and Row, 1966; Thalberg, «Constituents and Causes of Emotion and Action», *Philosophical Quarterly*, 23 (1973); y Thalberg, *Perception, Emotion and Action*, New Haven, Yale U.P., 1977, especialmente cap. 2.

¹⁷ Puesto que no hablaré de emociones disposicionales, de ahora en adelante la palabra «emoción» se referirá solamente a emociones eventuales.

movimiento fisiológico de algún tipo— una agitación sentida o una sensación sintiente.

Por lo que hace al terror-arte, algunas de las sensaciones regularmente recurrentes, o agitaciones sentidas físicamente, o respuestas automáticas o sentimientos, son contracciones musculares, tensión, encogimiento, chillidos, estremecimientos, el recular, la comezón, el helarse, el detenerse momentáneamente, el escalofrío, la parálisis, el temblor, la náusea, un reflejo de aprehensión o una alerta físicamente elevada (una respuesta al peligro), tal vez gritando involuntariamente, etc.¹⁸.

La palabra «terror» deriva del latín «terror» y del francés antiguo «terrou», y éstos de «terrere», que significaba espantar, aterrar. Es importante subrayar que la concepción original de la palabra la conectaba con un estado fisiológico anormal (desde el punto de vista del sujeto) consistente en sentir una agitación, poner los pelos de punta, etc.

Para estar en un estado emocional uno tiene que experimentar alguna agitación física concomitante, registrada como una sensación. No se puede decir que estés enfadado a menos que tu evaluación negativa del hombre que está pisándote el pie vaya acompañada de algún estado físico, como «hervirte la sangre». Un ordenador con un sistema de detección por radar podría ser capaz de anunciar «Misiles enemigos apuntando a esta base». Pero no podría tener el estado emocional de miedo; hablando metafóricamente, carece del hardware «carnal» para ello. No siente las agitaciones que acompañan al miedo de inminente destrucción. Si se pudiera imaginar un ordenador que tuviera un estado mental se trataría de un estado puramente cognitivo, no un estado emocional. Pues un estado emocional requiere una dimensión física. Personajes como los vulcanianos de *Star*

¹⁸ Esta no es una lista exhaustiva y tampoco supongo que sea posible una tal lista exhaustiva.

Trek carecen de emociones porque no pueden experimentar las perturbaciones y sentimientos que los humanos experimentan junto a sus reacciones de aversión y aprobación.

Sin embargo, aunque para calificarlo como estado emocional un estado debe ser correlativo de *alguna* agitación física, el estado emocional específico en que se está no está determinado por la clase de agitación física que se sufre. Esto es, ningún estado físico específico representa una condición necesaria o suficiente para un estado emocional dado. Cuando estoy enfadado, mantengo la sangre fría, mientras que cuando tú estás enfadado te hierve la sangre. Para ser un estado emocional tiene que producir alguna agitación física, aunque un estado emocional no se identificará por estar asociado con un único estado físico e incluso un único abanico de estados físicos.

Lo que se ha negado en el párrafo precedente es la idea de que las emociones son idénticas a ciertos sentimientos o cualidades sentidas —que el enfado, por ejemplo, es un determinado sentimiento, una agitación física con una sensación o cualidad perceptible distintiva. Exactamente como creemos identificar algo como dulce en virtud de la sensación única y discernible que ocasiona, en el punto de vista contrario al nuestro el enfado tendría una cualidad única y discernible, un aroma si se quiere, que al sentirlo o gustarlo nos permite reconocer que estamos enfadados. Llamemos a esta concepción de las emociones punto de vista de los *qualia* o de los sentimientos [feelings]¹⁹. Pero esta concepción seguramente es indefendible.

¹⁹ [*Feeling* también puede traducirse por «sensación», pero Carroll quiere decir expresamente «sentimientos, como argumenta más adelante en la nota 21.] Bertrand Russell parece haber adelantado una concepción parecida. Escribe: «Una emoción —rabia, por ejemplo— (es) un cierto tipo de proceso. Los ingredientes de una emoción son sólo sensaciones, imágenes y movimientos corporales que se suceden unos a otros de acuerdo con un cierto patrón», en *The Analysis of Mind*, Londres,

Cuando yo tengo miedo me tiemblan las rodillas con una sensación de hormigueo, mientras que cuando Lenny tiene miedo siente la boca seca. Y para complicar las cosas, cuando estoy alicaído se me seca la boca, mientras que Lenny tiene esa sensación de hormigueo en las rodillas. Nancy, por otra parte, tiene la boca seca y las piernas le fallan siempre que se siente agradecida. Es decir, estos diferentes sentimientos se pueden correlacionar con diferentes estados emocionales en personas diferentes. De hecho, estos sentimientos pueden tener lugar cuando el sujeto no está en estado emocional alguno. Podríamos administrarle una droga a alguien, tal vez incluso a Nancy, que le dejara la boca seca y flojera en las piernas. Pero dudo que fuera correcto decir en estas circunstancias que Nancy está agradecida, pues a la vista de cómo hemos planteado el caso, ¿a quién le estaría agradecida y por qué?²⁰

Además debería ser evidente que los sentimientos que acompañan a las emociones no sólo varían de persona a persona, sino que también varían en un mismo sujeto según

Unwin, 1921, p. 265. Aquí una emoción se identifica en términos de un único patrón de sentimiento. En la tradición analítica de la filosofía esta concepción fue atacada en un importante artículo pionero de Errol Bedford titulado «Emociones», *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 57 (1956-57). Desde el punto de vista de este libro, sin embargo, quiero subrayar que me aparto de las tendencias de Bedford en dirección al behaviorismo de Ryle.

²⁰ Del mismo modo, los estados de miedo de Mary van acompañados de una «descarga de adrenalina.» Pero si drogamos a Mary con adrenalina y la ponemos en una habitación donde no hay objetos que ella tenga por peligrosos, no nos inclinaremos a decir, creo, que Mary tiene miedo. Véase Robert M. Gordon, *The Structure of Emotions*, Nueva York, Cambridge U.P., 1987, p. 86. En este libro Gordon clasifica el terror como lo que denomina una emoción factiva. Sin embargo, trata con lo que he categorizado anteriormente como una emoción natural. Sospecho que a fin de manejar emociones artísticas como el terror-arte el sistema de Gordon precisa de una ampliación.

la ocasión. La última vez que tuve miedo mis músculos se pusieron en tensión, pero la vez anterior mis músculos se aflojaron. La concepción de las emociones según el punto de vista de los *qualia* parece implicar que cuando me hallo en un estado emocional sólo necesito mirar hacia mi interior para determinar en qué estado emocional estoy fijándome, en cuál es el patrón de sentimiento dominante. Sin embargo, esto no funcionará porque los sentimientos que acompañan a los estados emocionales dados varían enormemente, porque un sentimiento dado puede darse en una gran diversidad de estados emocionales, y porque puedo identificar un patrón familiar de sentimiento físico donde no hay ninguna emoción. En realidad, si restringimos nuestra introspección exclusivamente a cuestiones de movimiento interno es improbable que vinculemos nuestros sentimientos, entendidos como sentimientos físicos, a algún estado emocional²¹.

Ningún sentimiento o grupo de sentimientos especificable y recurrente puede convertirse en condición necesaria o suficiente para una emoción dada. Esto es, para resumir el argumento anterior, para tener un estado emocional tiene que producirse alguna agitación física, aunque un estado emocional no se identificará por su asociación con un único

²¹ Alguien puede acusarme aquí de estar empleando el término «sentimiento» de un modo demasiado estrecho. Lo estoy reservando para estados físicos. Podría argumentarse, por el contrario, que los sentimientos se componen de algo más que sensaciones físicas. Sin embargo, este movimiento es para dejar el argumento y redefinir los *sentimientos*, tal vez como equivalentes a las *emociones*. Ciertamente el uso corriente permite que estos términos se empleen como intercambiables. No obstante, tal uso de «sentimientos» no se puede avanzar seriamente en el argumento anterior sin cometer una petición de principio. Por lo demás, como se verá pronto, si se construyen los sentimientos para ser emociones y se cree que, en este sentido, los sentimientos son más que un asunto de estados físicos, entonces no tengo nada que criticar.

estado sintiente físico o incluso un único patrón recurrente de sentimientos físicos.

¿Qué es entonces lo que identifica o individualiza los estados emocionales dados? Sus elementos cognitivos. Las emociones incluyen no sólo perturbaciones físicas sino también creencias y pensamientos, creencias y pensamientos acerca de las propiedades de objetos y situaciones. Además, estas creencias (y pensamientos²²) no son sólo fácticas –por ejemplo, viene un gran camión hacia mí–, sino que son también evaluativas –por ejemplo, que el camión es peligroso para mí–. Ahora bien, cuando estoy en un estado de miedo en relación a ese camión estoy en algún estado físico –quizá involuntariamente cierre los ojos apretando los párpados y mi pulso se dispare– y dicho estado físico ha sido causado por mi estado cognitivo, por mi creencia (o pensamiento) en que el camión se dirige hacia mí y que esta situación es peligrosa. Cerrar los ojos y aumentar las pulsaciones son cosas que se pueden asociar con muchos estados emocionales, por ejemplo, el éxtasis. Lo que constituye mi estado emocional de miedo en este caso particular son mis creencias. Esto es, los estados cognitivos diferencian una emoción de otra aunque para que un estado sea emocional tiene que haber también alguna clase de agitación física que

²² A todo lo largo de esta exposición de la estructura de las emociones, el componente cognitivo de las emociones incluirá creencias y *pensamientos*. El objeto de este énfasis en los pensamientos se hará plenamente evidente en el próximo capítulo cuando se argumente que los objetos del terror-arte tienen que ver con el contenido de nuestro pensamiento en relación al monstruo y no con nuestra creencia en la existencia de un monstruo. En la anterior exposición de la estructura de las emociones, la discusión sobre el componente cognitivo ha de entenderse que abarca tanto las creencias como los pensamientos. Para fines expositivos, a veces la inclusión de pensamientos no se hace explícita; sin embargo, en la mayor parte de los casos, lo que se dice del papel de las creencias en esta explicación debería entenderse que se dice también de los pensamientos.

haya sido producida por la mediación de un estado cognitivo (incluidas creencias o pensamientos).

Para ilustrar este punto en este caso puede ser de ayuda realizar un experimento mental al modo de la ficción científica. Imaginemos que hemos avanzado hasta el punto en que podemos estimular cualquier clase de agitación física aplicando electrodos en el cerebro. Una científica observa como estoy a punto de ser atropellado por el camión del párrafo anterior y nota que cuando tengo miedo cierro mis ojos por reflejo y mi pulso se acelera. Entonces sitúa sus electrodos en mi cerebro de manera que generen ese estado físico en mí. ¿Diríamos, en esas condiciones de laboratorio, que tengo miedo? Sospecho que no. Y la teoría esbozada anteriormente explica por qué no. Pues en el laboratorio mis estados físicos están causados por estimulación eléctrica; no están causados por creencias (o pensamientos) y, específicamente, no están causados por la clase de creencias adecuadas al estado emocional del miedo²³.

Podemos resumir esta concepción de las emociones —que podría calificarse de teoría cognitiva/evaluativa— diciendo que un estado emocional ocurrente es aquel en el que algún estado físico anormal de agitación sentido ha sido causado por la elaboración cognitiva y evaluativa que el sujeto hace de su situación²⁴. Este es el núcleo de un estado

²³ Además, este tipo de experimentos mentales es lo que me inclina a mantener que la relación entre los estados cognitivos y la agitación es causal.

²⁴ En realidad, esta explicación necesita extenderse un poco más puesto que puede movernos emocionalmente la situación de otra persona y porque debería hacerse explícito que nuestras elaboraciones cognitivas y evaluativas pueden ser objeto de creencias o pensamientos. Es decir, más que creer que el Green Slime [Limo Verde] existe y que es peligroso, puede asustarme el pensamiento de una criatura (inexistente) como el Green Slime cuyas propiedades pienso que serían amenazadoras si dicho ser existiera.

emocional, aunque algunas emociones pueden incluir deseos y apetencias así como conocimientos y apreciaciones. Si tengo miedo del camión que se aproxima formo el deseo de evitar la embestida. En este caso la conexión entre el elemento de apreciación de mi emoción y mi deseo es una conexión racional, puesto que la apreciación proporciona una buena razón para la voluntad o el deseo. Sin embargo, no es el caso de que toda emoción enlace con un deseo; puedo estar triste por la conciencia de que algún día voy a morir sin que ello conduzca a algún otro deseo como, por ejemplo, el de no morir nunca. Así, pues, aunque los deseos y apetencias pueden figurar en la caracterización de algunas emociones, el núcleo estructural de las emociones implica agitaciones físicas causadas por los conocimientos y evaluaciones que sirven constitutivamente para identificar una emoción como la específica emoción de que se trate.

La definición de terror-arte

Tomando pie en esta explicación de las emociones, estamos ahora en posición para organizar estas observaciones acerca de la emoción del terror-arte. Asumiendo que «yo-en-tanto-que-parte-del-público» estoy en un estado emocional análogo al que se describe como el de los personajes de ficción atacados por monstruos, entonces: estoy eventualmente arte-aterrorizado por algún monstruo X, pongamos Drácula, si y sólo si 1) estoy en algún estado anormal de agitación sentida físicamente (estremecimiento, temblor, chillido, etc.) que 2) ha sido *causado* por a) el pensamiento: de que Drácula es un ser posible, y por los pensamientos evaluativos de que b) dicho Drácula tiene la propiedad de ser físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que c) dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde 3) tales pensa-

mientos van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula²⁵.

Por supuesto, «Drácula» es en este caso meramente un ejemplo heurístico. Cualquier viejo monstruo X podría sustituirle en la fórmula. Por lo demás, con objeto de evitar las acusaciones de circularidad permítaseme observar que, para nuestros fines, «monstruo» refiere cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea. Así, los dinosaurios y visitantes no humanos de otra galaxia son monstruos bajo esta estipulación, aunque los primeros existieron en el pasado y los segundos pudieran existir. Si también son monstruos terroríficos en el contexto de una ficción particular depende de si cumplen las condiciones del anterior análisis. Algunos monstruos pueden ser sólo amenazadores pero no terroríficos, mientras que otros puede que no sean ni amenazadores ni terroríficos²⁶.

Otra cosa que hay que hacer notar acerca de la precedente definición es que lo que primariamente sirve para identificar el terror-arte son los componentes evaluativos. Y, además, es crucial que los dos componentes evaluativos intervengan: que el monstruo sea considerado como amenazador e impuro. Si el monstruo fuera sólo evaluado como

²⁵ En materia de contacto terrorífico H. P. Lovecraft hace una interesante observación en su libro *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Dover Publications, 1973, p. 102. Hablando de los fantasmas de M. R. James, escribe: «Al inventar un nuevo tipo de fantasma se ha apartado considerablemente de la tradición gótica tradicional; porque donde en el viejo repertorio los fantasmas eran pálidos y majestuosos y se percibían principalmente por el sentido de la vista, el fantasma típico de James es flaco, enano y peludo —una abominación nocturna, lenta y horrible a medio bestia medio humano— normalmente *tocado* antes de ser *visto*».

²⁶ Puesto que esta teoría trata del terror-arte, una emoción conectada con un género de la imaginación, no he considerado necesario subrayar en mi definición que los monstruos en cuestión son de ficción.

potencialmente amenazador la emoción sería miedo; si sólo fuera potencialmente impuro, la emoción sería repugnancia. El terror-arte requiere evaluación tanto en terminos de amenaza como de repugnancia.

El componente de amenaza del análisis deriva del hecho de que los monstruos que encontramos en las historias de terror son uniformemente peligrosos o al menos parecen serlo; cuando dejan de ser amenazadores dejan de ser terroríficos. La cláusula de impureza presente en la definición está postulada como resultado de observar la regularidad con la que las descripciones literarias de las experiencias de terror sufridas por los personajes de ficción incluyen referencias al asco, la repulsión, la náusea, la aversión física, el estremecimiento, la repulsión, el aborrecimiento, la abominación y demás. Del mismo modo, los gestos que los actores adoptan en los escenarios o en la pantalla cuando se enfrentan a monstruos terroríficos comunican estados mentales que se corresponden con dichas referencias. Y, por supuesto, esas reacciones —abominación, náusea, estremecimiento, repulsión, asco, etc.— son productos característicos de percibir algo como nocivo o impuro²⁷. (Con relación a la

²⁷ En su *Danse Macabre*, Nueva York, Berkley Books, 1987, Stephen King aísla tres niveles emocionales de terror diferentes (pp. 22-23): el horror, el terror y la repulsión. Dice: «reconozco el horror como la emoción más fina de modo que intentaré horripilar al lector. Pero si encuentro que no le puedo horripilar intentaré aterrarlo, y si resulta que no puedo aterrarlo iré a por lo grueso». El horror, para King, es un tipo de aprehensión de lo desconocido; ningún monstruo se manifiesta pero nuestra imaginación de lo que pudiera ser desenchaja los nervios. En el terror el monstruo se muestra o se describe; su malformación física causa una reacción física. Con la repulsión el monstruo es tan grosero que la reacción física es una reacción de extrema repugnancia. Así, para King, el horror es miedo + imaginación; el terror es miedo + descripción gráfica; y la repulsión es miedo + descripción gráfica gruesa. Los afectos emocionales disponibles en el género, entonces, son un continuo de niveles de respuesta.

cláusula de impureza de esta teoría es persuasivo recordar que los seres terroríficos suelen ir asociados con una contaminación –malestar, enfermedad y plaga– y suelen ir acom-

Aunque estas distinciones tienen aún cierto sentido operacional, no creo que proporcionen un mapa adecuado del terror-arte porque yo contraargumentaría que algún elemento de repulsión tiene que estar presente en lo que King llama horror y terror, así como en «lo grueso». Desde luego, King y yo podemos estar entendiéndonos mal, ya que él piensa la repulsión en términos de algo que causa al espectador literalmente molestias con el asco mientras que yo estoy empleando el término repulsión no sólo para cubrir este caso sino también casos en los que estamos inquietos, tal vez sólo medianamente, por la aprehensión de la impureza.

La categoría de horror de King recuerda una categoría de la que hay una cierta escuela de pensamiento y que fue simpáticamente caracterizada por la fórmula de Lovecraft «se sugiere y se dice apenas lo necesario [just enough is suggested, and just little enough is told]» (*Supernatural Horror in Literature*, p. 42). La idea es aquí que el mejor terror actúa por sugerencia, dejando que el lector imagine lo que es el caso. El supuesto es que el lector puede asustarse a sí mismo –puede imaginar que le aterra más– mejor que cualquier autor.

El propio Lovecraft elabora esta estética de la sugestión en una definición del terror en términos del miedo cósmico, un tipo de pavor secular. Pero no creo que esta línea de pensamiento sea útil para pensar sobre la definición de terror. Pues realmente indica una preferencia estética por un tipo de terror. No consigue clasificar el terror; con esta perspectiva «terror» se convierte en un término honorífico o evaluativo que señala éxitos en relación a un cierto criterio estético. Además este criterio es rechazado por unos cuantos autores del género. Clive Barker dice: «Hay un grupo muy poderoso que dice que no se puede mostrar demasiado. Es un error. Para mí no es así. Nunca se puede mostrar demasiado». Y «ahora todo lo que sé sobre *mis* historias lo he puesto en la página. De modo que cuando ocurre algo espantoso, todo lo que puedo concebir acerca de la escena pasa al papel impreso. Quiero que la mente del lector lo imagine todo tal como yo lo he imaginado. Para mí el placer de la ficción de terror es empujar los límites de la imaginación y decir “Pongamos al lector frente a algo totalmente fuera de lo convencional”» (entrevista en *Faces of Fear* de Douglas Winter, Nueva York, Berkley Books, 1985, pp. 213-214). Por tanto, no se puede usar el miedo sugerido o imaginado para definir el terror sin haber resuelto la disputa entre Lovecraft y Barker.

pañados de parásitos infecciosos —ratas, insectos y otros semejantes.)

También hay que mencionar que, aunque el tercer criterio acerca del deseo de evitar el contacto físico —que puede tener sus raíces en el miedo a morir o ser dañado— parece en general acertado, pudiera ser preferible considerarlo un ingrediente extremadamente frecuente pero no necesario del terror-arte²⁸. Esta advertencia se incluye en mi definición por medio del calificativo «normalmente».

En mi definición de terror los criterios evaluativos —de peligrosidad y de impureza— constituyen lo que en cierta terminología se llama objeto formal de la emoción²⁹. El objeto formal de la emoción es la categoría evaluativa que circunscribe la particular *clase* de objeto que la emoción puede focalizar. En otras palabras, ser un objeto de terror-arte está

²⁸ Un ejemplo de una novela en la que la cuestión del contacto con la criatura terrorífica es omnipresente es la novela *The Black Spider* de Jeremias Gotthelf; incluso cuando la temible Araña es encerrada en un recipiente el narrador dice: «Pero confesaré que nunca en mi vida he rezado tanto como recé cuando tenía el terrible contenedor en mis manos. Todo mi cuerpo estaba ardiendo y no podía dejar de mirar si había manchas negras saliendo de mis manos o de alguna otra parte de mi cuerpo, y me quité un enorme peso de encima cuando al fin todo hubo terminado». En este cuento la Araña se identifica con un verdadero azote, una plaga contagiosa en aumento. Ello, desde luego, sugiere que en las obras de terror hay cierto sentido de la correlación entre la imaginaria de la contaminación y la tendencia de los personajes a escapar al contacto con las criaturas terroríficas. Esto es, en la medida que tales criaturas se identifican o asocian con la contaminación, uno teme el contacto con sus viles cuerpos. Tal vez también las recurrentes descripciones de tales monstruos como inmundos conecta la idea de que están contaminados y son infecciosos con que siquiera un roce con ellos es peligroso.

²⁹ Véase O. H. Green, «The Expresión of Emotion», *Mind* 79 (1970); y Lyons *Emotion*, cap. 5. En *Action, Emotion, and Will*, Londres, Rotledge, 1963, Anthony Kenny llama a esto el objeto apropiado de las emociones.

limitado a objetos particulares, tales como Drácula, que son amenazadores e impuros. El objeto formal o categoría evaluativa de la emoción determina el ámbito de objetos particulares que la emoción puede focalizar. Una emoción incluye, entre otras cosas, una apreciación de objetos particulares según las dimensiones especificadas por la categoría evaluativa operativa de la emoción. Cuando un objeto particular no es enjuiciable en términos de la categoría evaluativa apropiada a una emoción dada, esa emoción, por definición, no puede focalizarse en dicho objeto. Esto es, no puedo estar aterrado por un ente que no considero amenazador e impuro. Puedo estar en algún estado emocional con respecto a ese ente, pero no es terror-arte. Así, el objeto formal o categoría evaluativa de la emoción es parte del concepto de dicha emoción. Aunque la relación de la categoría evaluativa con la agitación física sentida que la acompaña es casual, la relación de la categoría evaluativa con la emoción es constitutiva y, por tanto, no contingente. En este sentido se podría decir que la emoción está individualizada por su objeto, es decir, por su objeto formal. El terror-arte se identifica primariamente en virtud del peligro y la impureza.

La categoría evaluativa selecciona objetos particulares o se focaliza en ellos. La emoción se dirige hacia tales objetos; el terror-arte se dirige a objetos particulares como Drácula, el Hombre Lobo o Mr. Hyde. La raíz del término «emoción», como hemos recordado anteriormente, proviene del latín mover hacia afuera, salir. Tal vez podemos leer eso imaginativamente y sugerir que una emoción es un movimiento interno (una agitación física) dirigida hacia un objeto particular bajo el dictado y la guía de una categoría evaluativa apropiada.

La mayor parte del próximo capítulo se ocupará del estatus ontológico de los objetos particulares del terror-arte. Sin embargo, a modo de anticipo, algún comentario al respecto puede ser útil ahora. El problema de la discusión

acerca del objeto particular de la emoción del terror-arte es su ser de ficción. En consecuencia, no podemos construir la expresión «objeto particular aquí» para significar algo como un ser material con coordenadas espacio-temporales especificables. El Drácula que nos arte-aterra no tiene coordenadas espacio-temporales especificables, no existe. Entonces, ¿qué clase de objeto particular es?

Aunque esto se aclarará y determinará en el próximo capítulo, de momento diremos que el objeto particular del terror-arte —Drácula, si quieren— es un pensamiento. Decir que estamos arte-aterrados por Drácula significa que estamos aterrados por pensar en Drácula, donde el pensamiento en tal posible ser no nos compromete a la creencia en su existencia. En este caso, el pensar en Drácula, el objeto particular que me arte-aterra, no es el evento actual de mi pensamiento sobre Drácula sino el contenido del pensamiento, en otras palabras, que Drácula, un ser amenazador e impuro de tales y tales dimensiones, podría existir y hacer cosas terribles. Drácula, el pensamiento, es el concepto de un cierto ser posible³⁰. Por supuesto, llego a pensar sobre este concepto porque un libro, película o imagen dados me invitan a ocuparme con el pensamiento de Drácula, esto es, a considerar el concepto de un determinado ser posible, a sa-

³⁰ Es necesario decir algo más acerca de esta posibilidad. En su mayor parte la posibilidad lógica es lo que tenemos en mente. Pero hay complicaciones. Pues en ciertas historias de terror, especialmente las que implican viajes en el tiempo, podemos encontrarnos con criaturas que no sólo son físicamente imposibles, sino también lógicamente imposibles. Para tratar con estas últimas podemos vernos obligados a hablar de seres *ostensivamente* y lógicamente imposibles —seres cuya imposibilidad lógica no está fundamentada previamente por el texto, seres cuya imposibilidad lógica incluso puede estar oscurecida por el texto—. La perspectiva de que mentalmente podemos ocuparnos con imposibilidades se explora, aunque de modo no concluyente, en el libro de Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trad. de G. Grabowicz, Evanston, Northwestern U.P., 1973, pp. 123-124.

ber, Drácula. En estas representaciones del concepto de Drácula reconocemos que se trata de una posibilidad amenazadora e impura, una posibilidad que da pie a la emoción del terror-arte.

En su «Tercera Meditación» Descartes traza la distinción entre lo que denomina realidad objetiva y realidad formal. La realidad objetiva de un ser es la idea de la cosa *sans* un compromiso con su existencia. Podemos pensar en un unicornio sin pensar que el unicornio existe. Esto es, podemos tener la idea o concepto de unicornio —es decir, un caballo con un cuerno de narval— sin pensar que el concepto se aplique a algo. Un ser que tiene realidad formal existe; esto es, su idea está ejemplificada por algo que existe. En este modo de hablar, se puede decir que Drácula tiene realidad objetiva pero no realidad formal. Retorciendo un poco el vocabulario de Descartes, podemos decir que los objetos particulares del terror-arte, nuestros Dráculas, son realidades objetivas (pero no realidades formales).

El uso de la noción de impureza en esta teoría ha causado malentendidos en dos direcciones diferentes. Los críticos, escuchando mis lecciones sobre esta teoría, han manifestado su preocupación porque, por un lado, es demasiado subjetiva (en el sentido contemporáneo más que en el anterior sentido cartesiano), y por otro, es demasiado vaga. En lo que resta de esta sección me ocuparé de estas objeciones.

La acusación de subjetividad implica que el miedo a que el énfasis en el asco en esta teoría es realmente una cuestión de proyección. Sería algo así: Carroll pertenece a una clase delicada de tipo cuyo entrenamiento para realizar sus necesidades en el baño fue traumático. No ha hecho ninguna investigación empírica acerca de la recepción de obras de terror por parte del público. No sabe que el público encuentra los monstruos terroríficos repugnantes e impuros. En el mejor de los casos, ha identificado su propia reacción por introspección y la ha proyectado en todos los demás.

Sin embargo, el método que he adoptado para aislar los ingredientes del terror-arte está diseñado para evitar la acusación de proyección. Estoy interesado en la respuesta emocional que se *supone* que desencadena el terror. Me he aproximado a este problema asumiendo que las respuestas del público a los monstruos en las obras de terror están *idealmente* dirigidas a ser paralelas a las respuestas emocionales ante los monstruos de los personajes de ficción relevantes y con frecuencia a ser apuntadas por éstas. Esta suposición, a su vez, nos permite mirar a las obras de terror mismas buscando evidencias de la respuesta emocional que quieren despertar. Al fijarme en el asco y la impureza como parte de la emoción del terror-arte no he dependido de la introspección. Antes bien, encuentro expresiones y gestos de asco como un rasgo regularmente recurrente de las reacciones de los personajes en las ficciones de terror.

Es cierto que no he hecho ninguna investigación sobre el público. No obstante, eso no implica que la teoría no tenga base empírica. La base empírica la comprenden las muchas historias, dramas, películas, etc., que he leído y visto con el fin de fijar cómo reaccionan los personajes de ficción ante los monstruos que encuentran. Creo que mi hipótesis acerca del terror-arte se puede confirmar, por ejemplo, volviendo a las descripciones de reacciones de personajes a los monstruos en las novelas de terror y examinándolas en búsqueda de la referencia recurrente al miedo y la repugnancia (o la implicación fuerte de miedo y repugnancia).

Si se supone que el terror-arte implica impureza entonces se puede corroborar revisando obras de terror para ver si la repugnancia o las sugerencias de impureza son rasgos regularmente recurrentes. Además, puede haber otro modo de reforzar las afirmaciones de mi teoría. Pues la teoría que he planteado anteriormente y algunas de cuyas estructuras se discutirán posteriormente se puede utilizar para crear efectos de te-

rror. Esto es, se puede emplear esta teoría como una receta para hacer criaturas terroríficas. La teoría, desde luego, no es un algoritmo que garantice el éxito mediante la aplicación ciega de reglas. Pero se puede usar para guiar la construcción de seres de ficción del género que la mayor parte de nosotros reconoceríamos como terroríficas. La capacidad de la teoría para facilitar simulaciones de terror, entonces, podría ser un argumento a favor de su carácter suficiente.

Una vez más, el objeto de mi estudio trata de la respuesta emocional que se supone que provocan las obras de terror-arte. Esto no significa ni afirmar que todas las obras de terror tienen éxito en la materia –*Robot Monster*, por ejemplo, bordea el ridículo– ni que todo individuo del público informará de que está aterrado –podemos imaginarnos machitos adolescentes negando que los monstruos les repugnen sino, al contrario, que les divierten–. No me preocupan las relaciones que de facto tiene el público con las obras de terror-arte, sino que me preocupa la relación normativa, la respuesta que se supone que el público ha de dar a la obra de terror-arte. Creo que podemos conseguirlo con la hipótesis de que la obra de terror-arte tiene dispuesto en ella, por decirlo así, un conjunto de instrucciones acerca del modo adecuado de responder por parte del público. Estas instrucciones se manifiestan, por ejemplo, en las respuestas a los personajes positivos humanos ante los monstruos en la ficción de terror. Aprendemos lo que es estar arte-aterrado en gran medida de la ficción misma; en realidad, el propio criterio de lo que es estar arte-aterrado se puede encontrar en la ficción, en la descripción o la representación de las respuestas de los personajes humanos. Esto es, las obras de terror nos enseñan en gran medida el modo apropiado de responder a ellas³¹. Descubrir estas indicaciones o instruc-

³¹ La idea de que la literatura nos clarifica y enseña los criterios de las emociones ha sido argumentada por Alex Neil en su «Emotion, Lear-

ciones es una cuestión empírica, no un ejercicio de proyección subjetiva.

Aun cuando pueda evitar la acusación de proyección, todavía se podría aducir que la noción de impureza emplea-

ning and Literature», una conferencia que dio en el encuentro de la American Society for Aesthetics en Kansas City, Missouri, el 30 de octubre de 1987. El argumento de Neil aparece en su afirmación de que la literatura nos puede proporcionar conocimiento del mundo, concretamente conocimiento acerca de cómo aplicar el lenguaje de las emociones cotidianas. La literatura lo logra mediante la ejemplificación de criterios de aplicación de términos emotivos en las descripciones de los personajes. De modo parecido, quiero afirmar que los criterios del terror-arte hay que encontrarlos en las reacciones de los personajes en las obras de dicho género. El público modela idealmente sus respuestas sobre ellas. Con todo, no quiero argumentar que el terror-arte nos enseñe algo sobre el mundo, pues dudo de que pueda describirse el terror-arte como una emoción cotidiana. Tal vez es una emoción que sólo podemos encontrar atendiendo los ejemplos del género. Eso no es lo mismo que decir que la teoría general de Neil sea incorrecta, sino sólo que el terror-arte no es un sólido ejemplo de ella.

(Hay que observar que un lugar de la vida cotidiana en el que se puede encontrar algo parecido al terror-arte es en el lenguaje racista. La retórica racista suele retratar a sus víctimas como intersticiales e impuros. La gente de color ha sido tratada como fusiones de mono y humano igual que fueron tratados los irlandeses.) Al respecto, véase *Apes and Angels* de L. Perry Curtis, Washington, Smithsonian Press, 1971.

Desde otro punto de vista, mi idea de que las obras del género de terror instruyen al público acerca de cómo tiene que responder podrían ser correlativas de las investigaciones recientes en los estudios literarios —a veces clasificados bajo la rúbrica de estudios sobre la recepción— en el sentido de que hay algún tipo de contrato entre el lector y la obra. Parte de la sustancia de ese contrato, en mi explicación, es que el público modela su respuesta a los monstruos en términos de las categorías evaluativas ejemplificadas por los personajes. Desde luego, el público puede rechazar el contrato. Un monstruo particularmente inepto puede provocar risas antes que terror. La respuesta del personaje no es toda la historia. El monstruo tiene que ser adecuadamente temible y repugnante. Si no lo es el público puede rechazar justamente el contrato.

da en mi definición de terror-arte es demasiado vaga. Si una obra de terror no atribuye explícitamente «impureza» a un monstruo, ¿cómo puede satisfacernos que el monstruo sea visto como impuro en el texto? El concepto de impureza es demasiado borroso para ser usado.

Pero quizá puedo paliar algunas de esas ansiedades relativas a la vaguedad diciendo algo acerca de la clase de objetos que de manera estándar dan lugar o causan reacciones de impureza. Ello, además me permitirá expandir mi teoría del terror-arte desde el ámbito de la definición al de la explicación, desde el análisis de la aplicación del concepto de terror-arte a un análisis de su causalidad.

En su clásico estudio *Purity and Danger* Mary Douglas relaciona las reacciones de impureza con la transgresión o violación de esquemas de categorización cultural³². En su interpretación de las abominaciones del *Levítico*, por ejemplo, plantea la hipótesis de que la razón de que cosas procedentes del mar que se arrastran, como las langostas, sean vistas como impuras es que arrastrarse fue visto como un rasgo definitorio de las criaturas vinculadas a la tierra, no de criaturas del mar. Una langosta, en otras palabras, es un tipo de categoría equívoca y, por tanto, impura. De modo semejante, se abominaba de todos los insectos alados con cuatro patas porque se pensaba que cuatro patas es un rasgo de los animales terrestres, mientras que aquéllos vuelan, esto es, habitan el aire. Las cosas intersticiales, que cruzan las fronteras de las categorías profundas del esquema conceptual de una cultura, son impuras según Douglas. Las heces, en la medida que aparecen ambiguamente desde el punto de vista de las oposiciones categóricas como yo/no yo, dentro/fuera y vivo/muerto, sirven como claras candida-

³² Mary Douglas, *Purity and Danger*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966. [Versión española: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1991.]

tas al aborrecimiento como impuras, igual que la saliva, la sangre, las lágrimas, el sudor, los restos de cabello, el vómito, los restos de uñas, los trozos de carne y demás. Douglas observa que entre el pueblo llamado Lele las ardillas voladoras se evitan porque no pueden categorizarse sin ambigüedad como pájaros o como animales.

Los objetos también pueden provocar malentendidos categóricos en virtud de ser representantes incompletos de su clase, como las cosas en putrefacción o descomposición, así como por carecer de forma como, por ejemplo, la suciedad³³.

Siguiendo a Douglas, pues, inicialmente supondré que un *objeto* o *ser* es impuro si es categorialmente intersticial, categorialmente contradictorio, incompleto o carece de forma³⁴. Estos rasgos parecen formar un grupo adecuado como modos relevantes en que la categorización puede problematizarse. Esta lista puede que no sea exhaustiva y tampoco está claro que sus términos sean mutuamente excluyentes. Pero es ciertamente útil para analizar los monstruos del género de terror. Y ello porque son seres o criaturas especializadas en lo carente de forma, la icompletitud, la intersticialidad y la contradictoriedad categoriales. Permítaseme de momento aportar un breve inventario en este punto.

Muchos monstruos del género de terror son intersticiales y/o contradictorios en tanto que están a la vez vivos y muertos: los fantasmas, los zombis, los vampiros, las mo-

³³ Hay que recordar aquí la peculiar repugnancia que siente Roquentin hacia la viscosidad en la novela de Sastre *La náusea*.

³⁴ Subrayo aquí «objeto» y «entidad» con el fin de contrarrestar ciertos contraejemplos. Los errores categoriales y las paradojas lógicas, aunque puedan aterrar a los filósofos, no se consideran normalmente impuros. Pero tampoco pertenecen al dominio de los «objetos y entidades». Para los fines del análisis del terror-arte, el dominio de los objetos de los que puede predicarse la impureza son *seres*. En realidad se trata de una clase especial de seres, a saber, los monstruos.

mias, el monstruo de Frankenstein, Melmoth el errabundo, etc. Parientes cercanos de éstos son los entes monstruosos que combinan lo animado y lo inanimado: casas encantadas que tienen una malvada voluntad propia, robots o el auto de *Christine* de King. También hay monstruos que confunden especies diferentes: hombres lobo, insectos humanoides, reptiles humanoides o los habitantes de la isla del Dr. Moreau³⁵.

O bien considérese la confusión de especies en esta descripción del monstruo de «Los horrores de Dunwich»: «—Es mayor que un establo... todo hecho de cuerdas retorcidas... Tiene una forma parecida a un huevo de gallina, pero enorme, con una docena de patas... como grandes toneles medio cerrados que se echaran a rodar... No se ve que tenga nada sólido... es de una sustancia gelatinosa y está hecho de cuerdas sueltas y retorcidas, como si las hubieran pegado... Tiene infinitud de enormes ojos saltones..., diez o veinte bocas o trompas que le salen por todos los lados, grandes como tubos de chimenea, y no paran de moverse, abriéndose y cerrándose continuamente..., todas grises, con una especie de anillos azules o violetas... ¡Dios del cielo! ¡Y ese rostro semihumano encima...!» Y más adelante: «—¡Oh, oh, Dios mío, aquel rostro semihumano... aquel rostro semihumano!... aquel rostro de ojos rojos y albino pelo ensortijado, y sin mentón, igual que los Whateley... Era un pulpo, un ciempiés, una especie de araña, pero tenía una cara de forma semihumana encima de todo, y se parecía al brujo Whateley, sólo que medía yardas y yardas...».

³⁵ En el plano de las bellas artes, Sibylle Ruppert mezcla diferentes especies en sus terroríficos dibujos al carbón como *The Third Sex*. Al respecto véase también la *Photo-transformation* de Lucas Samara. La obra de H. R. Giger no sólo combina los opuestos categóricos de lo orgánico y lo mecánico sino también los de dentro y fuera.

La criatura del clásico de Howard Hawk *La cosa* es una zanahoria inteligente, con dos piernas y chupasangres. Otro ser intersticial. En realidad, el mecanismo frecuente para referirse a los monstruos por medio de pronombres como «eso» y «ello» sugiere que esas criaturas no son clasificables de acuerdo con nuestras categorías habituales³⁶. Además, esta interpretación la apoya también la frecuencia con la que los monstruos de terror se califican de indescriptibles o inconcebibles. Recordemos nuestros ejemplos anteriores de Stevenson y Lovecraft, o películas como *Like Creeping Unknown*; y a veces la creación de Frankenstein es denominada «el monstruo sin nombre». Una vez más, la cuestión parece consistir en que estos monstruos no encajan ni en el esquema conceptual de los personajes ni, lo que es más importante, en el del lector.

Los monstruos de terror suelen implicar la mezcla de lo que normalmente es distinto. Personajes poseídos por el demonio implican normalmente la sobreimposición de dos individuos categorialmente distintos, el poseído y el poseedor, siendo este último habitualmente un demonio que, a su vez, suele ser una figura categorialmente transgresora (por ejemplo, una cabra-dios). El más famoso monstruo de Stevenson consiste en dos hombres, Jekyll y Hyde, en el que se describe a Hyde como de aspecto simiesco, lo que le hace

³⁶ Considérenese los títulos de películas: *It Came of Outer Space*, *It Came From Beneath the Sea*, *It! The Terror From Beyond Space*, *It Conquered the World*, *It's Alive*, *It Lives Again*, *Them!* y *They*. Títulos como *The Thing*, *The Swamp Thing*, *The Creature from the Black Lagoon*, *Terror Out of the Sky*, *Monster*, *Monster from Green Hell*, *Monster from a Prehistoric Planet*, *Monster on the Campus*, *Monster from the Surf*, *Monster of Piedras Blancas*, *The Monster That Challenged the World* expresan cada uno a su manera el tema de la carencia de categorías lingüísticas con las que etiquetar de modo preciso los seres terroríficos. En alguno de los casos precedentes lo mejor que podemos hacer es situar al monstruo en el espacio (por ejemplo, Piedras Blancas).

aparecer como no enteramente humano³⁷. Los hombres lobo mezclan al hombre con el lobo, mientras que otras formas cambiantes combinan a los humanos con otras especies. El monstruo de *It*, de King, es una clase de criatura categorialmente contradictoria elevada a un poder superior. Pues *It* es un monstruo que puede convertirse en cualquier otro monstruo de esos que ya son categorialmente transgresivos. Y, por supuesto, algunos monstruos, como el gigantesco escorpión capaz de comerse la Ciudad de México, son magnificaciones de criaturas y seres reptantes ya juzgadas como impuras e intersticiales en la cultura.

El carácter incompleto desde el punto de vista categorial es también un rasgo estándar de los monstruos de terror; los fantasmas y los zombis suelen aparecer sin ojos, sin brazos, piernas o piel, o están en un avanzado estado de descomposición. Y, relacionado con ello, también algunas partes separadas del cuerpo humano resultan ser monstruos serviciales como las cabezas y, especialmente, las manos cortadas, como, por ejemplo, la de «La mano» y «La mano desollada» de Maupassant, «The Narrative of a Ghost of a Hand» de Le Fanu, «The Call of the Hand» de Holding, «The Brown Hand» de Conan Doyle, «La mano encantada» de Nerval, «The Hand» de Dreiser, «The Beast With Five Fingers» de William Harvey, etc. Un cerebro en una cubeta es el monstruo de la novela de Curt Siodmark *Donovan's Brain*, que ha sido adaptada para la pantalla más de una vez, mientras que en el film *Fiend Without a Face* los monstruos son cerebros que usan sus espinas dorsales como colas.

³⁷ En la versión del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de John Barrymore realizada en los años veinte, el maquillaje de Hyde se diseñó para sugerir que es un cruce de hombre y de araña. Véase el análisis de James B. Twitchell en su obra *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Nueva York, Oxford U.P., 1985, 245-246.

El índice de recurrencia con el que las biología de los monstruos son vaporosas o gelatinosas apoya la aplicación de la idea de carencia de forma a la impureza terrorífica mientras que el estilo de la escritura de ciertos autores del género de terror como Lovecraft, a veces, y Straub, mediante sus descripciones vagas, sugestivas y a menudo incompletas de los monstruos, dan la impresión de ausencia de forma. De hecho, muchos monstruos carecen de forma: la mancha de petróleo devoradora de hombres de la narración corta de King, «The Raft», el malvado ente de *The Fog* y *The Dark*, de James Herbert, de *The Purple Cloud*, de Matthew Phipps Shiel, el de la novelita «Slime», de Payne Brennan, el de *The Clone*, de Kate Wilhelm y de Ted Thomas, y los monstruos de películas como *The Blob* (las dos versiones) y *The Staff*³⁸.

Las observaciones de Douglas pueden, pues, ayudar a disipar algunas de las ambigüedades de la cláusula sobre la impureza de mi definición del terror-arte. Pueden emplearse para proporcionar ejemplos paradigmáticos de la aplicación de la cláusula sobre la impureza así como simples principios guía para aislar la impureza, como el de la transgresión categorial. Además, la teoría de Douglas sobre la impureza se puede usar por parte de los estudiosos del género de terror para identificar algunos de los rasgos pertinentes de los monstruos en las historias que estudian. Esto es, dado un monstruo en una historia de terror, el estudioso puede preguntar en qué aspectos es categorialmente intersticial, contradictorio (en el sentido de Douglas), incompleto y/o carece de forma. Estos rasgos, además, proporcionan

³⁸ Aunque no son estrictamente imágenes de terror desde el punto de vista de mi teoría, las pinturas de Francis Bacon suelen evocar descripciones tan aterradoras porque sugieren virtualmente montones de carne humana *sin forma*. Véase su *Lying Figure With A Hypodermic Syringe*.

una parte crucial de la estructura causal de la reacción a la impureza que opera en la génesis de la emoción del terror-arte. Son parte de lo que la provoca. Esto no es lo mismo que decir que nos demos cuenta de que Drácula es, entre otras cosas, categorialmente intersticial y que entonces reaccionamos, en consecuencia, con terror-arte. Antes bien, el que el monstruo X sea categorialmente intersticial causa en nosotros una sensación de impureza sin que seamos necesariamente conscientes de qué causa precisamente dicha sensación³⁹.

A ello se añade que el énfasis que Douglas pone en los esquemas categoriales en el análisis de la impureza nos indica una vía para explicar la recurrente descripción de nuestros monstruos impuros como «antinaturales». Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así, los monstruos no sólo son físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común⁴⁰. Sin duda, es en virtud de esta

³⁹ En su libro *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, Julia Kristeva también usa la obra de Douglas para discutir el terror. Sin embargo, el tema de su libro no coincide con el de este libro. Este libro se ocupa estrechamente del género del terror-arte; la teoría de Kristeva se orienta probablemente a abarcar mucho más. Para ella parece que el terror y la abominación son elementos metafísicos que ella conecta con una concepción abstracta de lo femenino (específicamente el cuerpo de la madre), que cree que debemos reconocer. No sé si los circunloquios de Kristeva son siquiera inteligibles; no obstante, no me detendré a examinarlos porque su proyecto es de un alcance que en última instancia probablemente no se hermana con mi investigación; es mucho más amplio.

⁴⁰ Teniendo en cuenta las distinciones introducidas en esta sección, en este punto puede plantearse una cuestión relativa a la razón por la que los monstruos de los cuentos de hadas no despiertan respuestas de terror ni en los personajes humanos que encuentran ni en sus lectores. ¿Pero no eran esas criaturas violaciones categoriales? Me parece que hay

amenaza cognitiva que no sólo los monstruos imposibles son terroríficos, sino que también tienden a convertir a quienes se topan con ellos en dementes, locos, trastornados, etc.⁴¹. Y ello porque tales monstruos son en cierto sentido desafíos a los fundamentos del modo de pensar de una cultura.

La teoría de Douglas sobre la impureza podría también ayudarnos a responder una frecuente incógnita sobre el terror. Es un hecho remarcable que las criaturas de terror muy a menudo no parecen tener suficiente fuerza para amilanar a un hombre adulto. Un zombi tambaleante o una mano amputada deberían parecer incapaces de mostrar fuerza suficiente para dominar a un niño de seis años. Sin embargo, se presentan como imparables, y ello parece psicológicamente aceptable para el público. Esto podría explicarse atendiendo a la afirmación de Douglas de que los objetos culturalmente impuros se toman en general como investidos de poderes mágicos y, como resultado de ello, se suelen emplear en rituales. Los monstruos de las obras de terror, por extensión, pues, pueden estar imbuidos de modo parecido con temibles poderes en virtud de su impureza.

También ocurre que la geografía de las historias de terror generalmente sitúa el origen de los monstruos en luga-

al menos tres respuestas posibles a este rompecabezas, aunque no estoy seguro de cuál prefiero. Primero, podríamos argüir que esas criaturas no son violaciones categoriales en los cuentos de hadas y en los mitos. Segundo, podríamos tomar nota de la forma en la que los cuentos de hadas empiezan típicamente con la fórmula «Érase una vez...». Tal vez esta función los libera de las reglas de los esquemas categoriales *dominantes*. Finalmente, pudiera ser el caso que la transgresión categorial sea sólo una de las varias condiciones necesarias para la impureza. Si ello es así, el descubrimiento de ulteriores condiciones podría revelar por qué los monstruos de terror son impuros mientras que los monstruos de los cuentos de hadas no lo son.

⁴¹ De hecho, la visión misma de una criatura terrorífica puede matar. Véase «The Great God Pan» de Arthur Machen.

res tales como continentes perdidos y el espacio exterior. O la criatura viene del fondo del mar o de debajo del mar. Esto es, los monstruos son nativos de lugares ajenos al mundo humano y/o desconocidos para éste. O bien, las criaturas vienen de sitios marginales, ocultos o abandonados: tumbas, torres y castillos abandonados, alcantarillas y casas viejas, es decir, pertenecen al entorno exterior al ámbito social ordinario y son desconocidos por éste. Dada la teoría del terror expuesta anteriormente, resulta tentador interpretar la geografía del terror como una espacialización figurativa o literalización de la idea de que lo que aterra es aquello que se encuentra *fuera* de las categorías culturales y que, por fuerza, es desconocido⁴².

⁴² En el celebrado ensayo de Sigmund Freud «Lo siniestro» se observa que el concepto alemán relevante vinculado a dicho término indica un descubrimiento, revelación o exposición a lo que habitualmente es extraño, oculto, reprimido, velado o secreto para nuestra manera familiar de ver. Este punto de vista, al menos de un modo mínimo, se corresponde con nuestra noción de la importancia de la transgresión categorial en la producción del terror-arte. La criatura terrorífica es una criatura que se ajusta mal a nuestros esquemas culturales, esquemas cuyas categorías, en cierto sentido, podrían estar pensadas para excluir y acaso oscurecer el reconocimiento de la clase de posibilidades que tales criaturas representan. Sin embargo, también tengo que admitir que me siento un poco incómodo planteando el asunto de esta manera. Porque me parece más adecuado decir que en general nuestras categorías culturales ignoran —más que reprimen, ocultan o suprimen— las clases de posibilidades conceptuales representadas por las criaturas del terror. Indudablemente, la noción de retorno de lo reprimido tiene alguna aplicación al terror; la cuestión es si se aplica en su conjunto a toda manifestación de terror-arte. Intuyo que no. Pero en las últimas secciones de este libro se dice más acerca de la cuestión de la represión y la relación de la teoría aquí propuesta y las teorías psicoanalíticas rivales. El ensayo de Freud se encuentra en una antología compilada por Philip Rieff, *Studies in Parapsychology*, Nueva York, Collier Books, 1963, 19-62. [Traducción castellana: «Lo siniestro», en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, vol. VII, pp. 2483-2505.]

La teoría del terror-arte que estoy planteando se deriva de un conjunto de principios más profundos. El modo de confirmarla consiste en tomar la definición de la naturaleza del terror-arte, y la tipología parcial de las estructuras que dan lugar al sentido de impureza junto al modelo de fisión/fusión que se desarrollará más adelante, y ver si se aplican a las reacciones a los monstruos propias de las obras de terror. En mi propia investigación, aunque abiertamente informal, estas hipótesis se han mostrado con mucho fructíferas. Además, dichas hipótesis parecen dignas candidatas a intentos más rigurosos de corroboración que los que estoy capacitado para realizar; esto es, quizá la definición podría ser puesta a prueba por psicólogos sociales. Más aún, la definición de terror, la discusión sobre la impureza y el modelo de fisión/fusión podría ser empleado por los autores, cineastas y otros artistas para generar imágenes terroríficas. El grado en el que la teoría proporciona una guía fiable para hacer o simular monstruos sería una prueba ulterior de su temple.

Otras objeciones y contraejemplos a la definición de terror-arte

He planteado la hipótesis de que el terror-arte es un estado emocional en el que, esencialmente, algún estado físico anormal de agitación es causado por el pensamiento en un monstruo, en relación con los detalles presentados por una ficción o una imagen, cuyo pensamiento también incluye el reconocimiento de que el monstruo es amenazador e impuro. El pensamiento del público en el monstruo está guiado en esta respuesta por las respuestas de los personajes humanos de ficción cuyas acciones está siguiendo, de modo que el público, como esos personajes, también quiere evitar el contacto físico con ese tipo de cosas que son los mons-

truos. Los monstruos, en este caso, se identifican como cualquier ser en cuya existencia no se cree según las nociones científicas reinantes.

Esta explicación del terror-arte depende obviamente de una teoría cognitivo-evaluativa de las emociones. Tales teorías, por supuesto, han tenido que enfrentarse a varios contraejemplos. Por poner uno de ellos, se dice que estamos en un estado emocional mientras bailamos y que eso es una cuestión de ritmo y de psicología antes que de cognición y evaluación. Estoy dispuesto a pensar que si estamos en un estado emocional cuando bailamos entonces eso tiene que ver con nuestra evaluación de la situación: nuestra evaluación, por ejemplo, de para qué es el baile, qué conmemora o celebra; o nuestra evaluación de nuestro vínculo con nuestro compañero o compañera, o la amplia comunidad de los que bailan, o nuestro público, o nuestra relación con los músicos acompañantes, o incluso con la música misma. O bien la evaluación podría tener que ver con nosotros mismos, con la alegría que resulta de juzgar que bailamos bien, o de apreciar que estamos coordinados y activos, esto es, con reconocer el baile como un índice de nuestro propio bienestar. Es decir, si estamos en un estado emocional mientras bailamos ello parece atribuible a muchas clases de creencias evaluativas. Estar simplemente en un estado inducido rítmicamente como en trance y no dirigido a ningún objeto no me parece que sea un estado emocional.

Sin embargo, aunque esté equivocado en ello, no parece que estos contraejemplos muestren que no hay estados cognitivo-evaluativos en relación con las emociones. En caso de tener éxito estos contraejemplos sólo establecerían que no todos los estados emocionales son estados cognitivo-evaluativos. Eso dejaría espacio para la posibilidad de que algunos estados emocionales sean del género de los estados cognitivo-evaluativos. Y, desde luego, yo sostendría que el terror-arte es uno de ellos.

Este movimiento, sin embargo, invita a dar una respuesta a la tesis de que, igual que la supuesta emoción del baile, el shock es una emoción no evaluativa inducida rítmicamente y que el terror-arte es en realidad una variante del shock. No voy a negar que el shock suele estar presente en un tándem con el terror-arte, especialmente en el teatro y el cine. Justo antes de que el monstruo aparezca la música se dispara, o hay un ruido que le da entrada, o vemos un movimiento inesperado y rápido que proviene de «ninguna parte». Consideremos el final del primer acto de la obra de teatro *Deathtrap* de Ira Levin, una pieza que no pertenece al género de terror, en la que el supuesto muerto, aspirante a escritor, irrumpe en el salón y provoca un ataque de corazón a su mujer. Damos un salto en nuestras butacas, o incluso algún grito. Si la ficción en cuestión pertenece al género de terror, cuando reconocemos al monstruo ese grito de shock se extiende y aplica como un grito de terror. Se trata de una táctica bien conocida para asustar.

Sin embargo, el terror no es reducible a este tipo de shock, porque esta técnica se encuentra también el género de misterio y suspense (como *Deathtrap*) donde no experimentamos terror ante el pistolero que de repente sale de la oscuridad. Esta variedad del shock no me parece una emoción en absoluto sino más bien un reflejo, aunque, desde luego, es un reflejo que suele ir vinculado a la inducción de terror-arte por los artesanos de los espectáculos de monstruos. Y, en cualquier caso, también hay que subrayar que se puede sentir terror-arte sin haber pasado por un shock en el indicado sentido de un reflejo⁴³.

Algunos teóricos atacan el enfoque cognitivo-evaluativo de las emociones afirmando que en la medida que se re-

⁴³ Debo los contraejemplos de los dos párrafos anteriores a Ed Lentes, quien me los planteó en un simposio sobre filosofía y cine en el Museum of the Moving Picture in Astoria, Queens, en 1986.

quiere un objeto no puede haber una teoría general de las emociones porque algunas de ellas, como la neurastenia, no tienen objeto. Este es un desafío para la pretensión de universalidad de las teorías cognitivo-evaluativas; sin embargo, podemos repetir que aun cuando la teoría no abarque todas y cada una de las emociones puede seguir aplicándose al terror-arte. Poner la teoría de las emociones sin objeto al nivel de esta caracterización del terror requeriría mostrar que o bien todas las emociones carecen de objeto o que el terror-arte lo es. Pero nadie lo ha logrado todavía⁴⁴.

Mi posición con respecto al terror-arte requiere que la emoción se focalice en monstruos que se entiendan como criaturas no contempladas por la ciencia contemporánea. Pero esto puede invitar a alguien a sostener que la teoría es demasiado estrecha. ¿Acaso no hay películas como las series *Orca* o *Tiburón* y novelas como *El fantasma de la ópera*, de Gaston Leroux, y *Nightfall*, de John Farri, que son ejemplos de terror-arte? ¿Pero tienen monstruos en el sentido requerido? Los tiburones, aunque sean grandes, existen, en el caso de *Tiburón*, y los malvados en las novelas citadas son humanos, aunque sean psicópatas, un fenómeno ampliamente reconocido por la ciencia contemporánea.

⁴⁴ Recientemente, Cheshire Calhoun ha cuestionado la noción de emociones cognitivas negando que las creencias sean constituyentes de las emociones. En lugar de creencias, argumenta que deberíamos estar hablando de *experiencias* de «ver el mundo como...». No creo que aunque Calhoun tuviera razón las consecuencias para este libro fueran perturbadoras. No veo problema en reformular lo que he dicho hasta aquí acerca de las creencias y/o pensamientos de los espectadores en relación a los monstruos de terror en el lenguaje del «ver como». Por otra parte, no estoy convencido del todo de que al defender la experiencia de «ver como» en tanto que constituyente de las emociones Calhoun haya dejado de ser cognitivista; «ver como» me parece una cognición en cualquier concepción razonablemente amplia de la cognición. Véase «Cognitive Emotions?», en C. Calhoun y R. Solomon (eds.), *What is an Emotion?*, Nueva York, Oxford, U.P., 1984, pp. 327-342.

El problema de este tipo de contraejemplos, que son lección, es que aunque nominalmente los antagonistas pertenecen a nuestro mundo cotidiano su presentación en las ficciones que habitan les convierten en seres fantásticos. Aparentemente, las ballenas, tiburones y hombres adquieren poderes y atributos más allá de lo que estaríamos dispuestos a creer de las criaturas vivientes. Eric, el Fantasma de la Ópera cuyas aflicciones médicas envenenan su agotadora hiperactividad, también parece tener a veces poderes de virtual invisibilidad y omnisciencia. Parece capaz de estar en cualquier parte a voluntad. Por supuesto, muchos personajes de ficción tienen atributos exagerados. Pero los atributos exagerados del Fantasma buscan tener un efecto sobrenatural que inspire espanto. Se le describe como un fantasma y como un cuerpo, y realiza inexplicables proezas que parecen mágicas.

Igualmente, se retrata a Ángel, el caso psíquico de *Nightfall*, como una fuerza de la naturaleza imparable, silenciosa e infatigable. Se dice que es inhumano. El personaje de Anita, su distanciada mujer, dice: «Ángel no es ese, pero tampoco es realmente humano. No sé lo que es exactamente». Anita tampoco pretende decir que su marido sea, como tantos otros, un monstruo en el sentido metafórico; quiere que se la entienda literalmente. Si se siente la tentación de clasificar como de terror una novela como *Nightfall* creo que es porque frases como la citada, junto a las descripciones de la voluntad, la inescrutabilidad y los poderes de Ángel, nos mueven retóricamente a considerarle como una criatura inhumana.

Observaciones similares se pueden hacer de criaturas como la Orca. Se trata de una ballena que puede buscar y encontrar el paradero de humanos, comprender la relación entre gasolina y bombas de combustible, y sobre la base de esta inferencia y algunas otras observaciones incendiar un puerto. Igualmente, los tiburones de la serie *Tiburón* pare-

cen demasiado listos e innovadores para ser tiburones, mientras que, como la Orca, la criatura en última instancia es capaz de llevar a cabo proyectos a largo plazo de venganza mucho más allá de las capacidades mentales de su especie. De hecho, el tiburón de esas películas consigue matar tantos humanos en un solo verano como hacen todos los tiburones reales. Estas no son las criaturas de la biología marina sino criaturas fantásticas.

En general, allí donde las criaturas antagonistas de films y novelas que nos inclinamos a clasificar como de terror parecen estar aparentemente en la lista de seres realmente existentes, basta un breve examen del modo en que se presentan para que la mayor parte se revelen como sobrenaturales: las abejas asesinas, en la película de Curtis Harrington del mismo nombre, habían convertido a Gloria Swanson en su reina, mientras que los murciélagos vampiros de la novela *Knightwing*, de Martin Cruz Smith, están relacionados con las leyendas y profecías apocalípticas hopi que se supone que el lector debe tomarse seriamente; en las páginas finales de esa novela los murciélagos en llamas y el humo se convierten en un fantasma gigantesco que le habla al héroe Youngman.

Por otro lado, el epónimo perro de *Cujo*, de King, es sólo un perro, y eso me lleva a pensar que ese libro, aunque no carece de relación con el terror, no es un buen ejemplo del género. Más bien pertenece a las amorfas categorías del thriller y el suspense. Por supuesto, esto no es una crítica a King, pues el concepto de terror que estoy empleando es antes descriptivo que prescriptivo.

Sin embargo, aunque haya logrado resistir los tipos más importantes de contraejemplos, el procedimiento mismo de confeccionar una definición del terror-arte y contrastarla frente a contraejemplos puede parecerles dudoso a muchos lectores. Pueden creer que el terror-arte no es la suerte de cosa que pueda capturarse mediante definiciones en térmi-

nos de condiciones necesarias y suficientes. En la medida que el terror-arte es una clase construida y no una clase natural —un género artístico y no un fenómeno natural— se puede argumentar que no es susceptible de satisfacer el tipo de definición que propongo. Más bien se trata de un concepto con fronteras borrosas y tal vez en evolución, lo que apoyaría una miríada de casos fronterizos que no pueden incluirse o excluirse del género más que por un acto de fe.

No obstante, aun cuando el terror sea un concepto abierto, los ejercicios tendentes a enmarcarlo en términos de condiciones necesarias y suficientes seguirían siendo útiles, especialmente para entender el género. Puede ser verdad que no se puede trazar una línea clara entre el terror-arte y sus vecinos porque sus fronteras son algo fluido. Pero una teoría como la propuesta —basada en extrapolaciones de casos paradigmáticos— todavía puede mejorar nuestra comprensión no sólo del terror mismo sino también de sus vecinos en disputa⁴⁵.

Pues aunque la teoría del terror propuesta no sea completamente invulnerable, al menos ofrece una imagen clara del núcleo central de los casos de terror-arte. Si hay casos disputables que no tienen cabida en la teoría, ésta puede ser todavía útil para iluminar aquellos ejemplos, mostrando cómo, desde la perspectiva de la teoría misma, se motivan las intuiciones que esos contraejemplos deberían explicar.

Consideremos el caso de *Psicosis*, de Hitchcock. Podríamos imaginar que alguien pretende que sea considerado un ejemplo de terror. Pero, por supuesto, mi teoría no la considera tal porque Norman Bates no es un monstruo. Es un

⁴⁵ También parece ventajoso avanzar esta teoría del terror en su forma más fuerte a fin de promover la discusión y la producción de más evidencias (o tal vez de contraevidencias). Esto es, el progreso en el estudio del terror-arte progresará más probablemente si se introducen inicialmente conjeturas fuertes, aunque en última instancia sean refutadas.

esquizofrénico, un tipo de ser que la ciencia contempla (aunque la película sugiera que sólo engañosamente). Con todo, parece haber muchas razones para ver *Psicosis* como una película de terror. Hay la imaginería de la vieja casona oscura y el drama de los pasillos. La historia transcurre en un lugar solitario, fuera de lo corriente, donde la aparición de una mujer sola despierta las fuerzas del asalto sexual, el asesinato y el incesto. Asimismo, varias de las estructuras narrativas (por ejemplo, la composición de la aparición final de la criatura inicua), el shock táctico (los movimientos repentinos y los violines angustiantes y horripilantes de Bernard Herrmann), la imaginería (por ejemplo, el esqueleto), e incluso la iluminación sugieren que estamos ante un film de terror. Con tantas correspondencias ¿no estoy andándome con ceremonias al rechazar aceptarlo como un ejemplo de terror?

Quizá. Pero más interesante desde el punto de vista del carácter informativo de mi teoría es el hecho de que con ella puedo explicar por qué los espectadores se sienten tan tentados de pensar que *Psicosis* es una película de terror. Pues aun cuando Norman Bates no es un monstruo técnicamente hablando empieza a aproximarse a las características centrales del terror-arte tal como las he presentado. Que un loco con un cuchillo de carnicero es amenazador no precisa comentario. Pero Norman Bates, en razón de su psicosis, también se parece a los seres impuros que encontramos en el núcleo del concepto de terror-arte.

Es *Nor-man*: ni mujer ni hombre sino ambas cosas. Es hijo y madre. Está vivo y está muerto. Es víctima y verdugo. Es dos personas en una. Esto es, es anormal porque es intersticial. En el caso de Norman se trata de una función de la psicología antes que de la biología. No obstante, es un poderoso icono de la impureza que, en última instancia, supongo es la razón de por qué hay tendencia a clasificar *Psicosis* como un film de terror. Por consiguiente, al desarrollar

una teoría nuclear del terror nos ponemos en situación de poder identificar los rasgos cruciales de una figura como Norman Bates que lleva al público a alinearlos con las figuras del terror. Que a la larga lleguemos a considerar *Psicosis* como un film de terror puede ser un asunto de decisión. No obstante, al desarrollar una definición de los casos nucleares del terror nos situamos en posición de explicar qué es lo que en figuras como Norman Bates invita a la gente a clasificarle como terrorífico. Es decir, que poseer una teoría nuclear del terror tiene ventajas para la explicación.

La ventaja explicativa de esta teoría nuclear del terror también puede ilustrarse por su capacidad de tratar casos extraños. Un ejemplo reciente es el remake de *La mosca* realizado por David Cronenberg, tal vez la más empalagosa versión de la leyenda de la bella y la bestia jamás realizada. Esta película tiene todos los elementos de una película de terror, incluyendo un monstruo. Pero clasificarlo como film de terror como tal, sin más, no parece muy correcto. Así no se logra captar una diferencia esencial entre esta película y el resto del género. La teoría del terror ofrecida aquí consigue explicar dicha diferencia.

La figura de la mosca en esta película es innegablemente impura. No sólo es un grotesco hombre/insecto; su comportamiento es asqueroso. Digiere la comida exteriormente de un modo vomitivo. Podría parecer el paradigma mismo del objeto terrorífico y, no obstante, la mayor parte de la película no lo es. ¿Por qué?

El objeto terrorífico es un compuesto de amenaza e impureza. Sin embargo, durante la mayor parte de la película no resulta amenazador. Tiene una novia que, como hemos argumentado, guía nuestra respuesta a la mosca, y que hasta el final de la película no se siente amenazada por ella. Al contrario, se siente preocupada. De igual modo, durante la mayor parte de la película el público, siguiendo el modo de actuar de la chica, responde emocionalmente ante la mosca

en términos de disgusto combinado con simpatía y cuidado. Eso cambia durante el desenlace cuando la mosca se convierte en peligrosa para todos. Pero el curioso afecto que baña la mayor parte del film se puede concretar según nuestra teoría en razón de la forma en la que se presenta la criatura como no terrorífica debido a la sensación de seguridad que la novia tiene ante la mosca. Está manifiestamente asqueada por su enfermedad, como nosotros; pero su preocupación por él la lleva a intentar superarlo, y creo que el público ideal también⁴⁶.

Un autor reciente y de inmenso éxito cuya obra se clasifica en ocasiones de terror es V. C. Andrews. Sus libros, como *Flowers in the Attic* [Flores en el ático], así como las novelas que lo continúan y lo preceden, tienen que ver con un incesto oculto. Es claro que lo que en este caso se toma por antinatural es antinatural y repulsivo desde un punto de vista moral. Desde mi perspectiva esta es una extensión extrema del género que más bien me sentiría inclinado a rechazar. Pero pienso que muchos que no defienden explícitamente una teoría del terror-arte como la que se ofrece aquí se sentirían también incómodos incluyendo la serie de *Flowers in the Attic* en el género de terror. Una novela como *Hunting Season*, de John Coiné, por otro lado, donde la progenie de generaciones producto del incesto es literalmente monstruosa y repugnante es una candidata mejor para la inclusión en el género.

He examinado la acusación de que mi uso del concepto de monstruo en mi teoría del terror es demasiado estrecho.

⁴⁶ Cronenberg ha dicho que en *La mosca* perseguía ilustrar su experiencia de la muerte de su padre. Su padre tuvo un cáncer que en sus últimos estadios fue al parecer bastante repulsivo. Sin embargo, Cronenberg nunca perdió de vista al ser humano que conocía y amaba, a pesar del deterioro de la carne de su padre. La figura de la mosca que creó es una réplica de las emociones encontradas de repugnancia y cuidado que Cronenberg presumiblemente sintió hacia su padre enfermo.

Pero también se podría afirmar que es demasiado amplio. Si los monstruos son seres cuya existencia es negada por la ciencia contemporánea ¿no será entonces un monstruo el personaje de cómic Superman? Esto parece de desagradecidos, dado todo lo que Superman ha hecho por nosotros, pero es también erróneo si pensamos en monstruos tan feos como aterradores, esto es, seres que tienen algo de grotescos. Por el contrario, podría pensarse en Superman como ejemplo de ciertos ideales de belleza masculina.

Pero, por supuesto, el sentido de «monstruo» al que estoy aludiendo no implica necesariamente las ideas de fealdad sino más bien la idea de que el monstruo es un ser que viola el orden natural, donde el perímetro del orden natural lo determina la ciencia contemporánea. Superman no es compatible con lo que sabemos del orden natural establecido por la ciencia. Puede que en una fecha futura lo sea, cuando el conocimiento de otros planetas y galaxias avance, pero yo no apostaría por ello⁴⁷.

Estratégicamente he considerado los monstruos como un género y he intentado identificar los monstruos de terror como una especie dentro de dicho género, una especie en la que se concentra la emoción del terror-arte. He considerado la capacidad de provocar una sensación de peligro e impureza como aquello que diferencia a los monstruos terroríficos de todos los demás monstruos. En ello he tenido cuidado de estar seguro que los rasgos distintivos de los monstruos de terror les diferencian de hecho de los monstruos en general. Esto es, he tenido que asegurarme de que la definición no es circular en el sentido de que los conceptos como peligro e impureza no estuvieran ya contenidos en el concepto de monstruo. Mi concepto de monstruo en ge-

⁴⁷ Superman es, así, un monstruo en nuestra explicación, pero no un monstruo de terror. Lo mismo puede decirse de Mikey Mouse, el Superratón.

neral tiene que ser independiente de las evaluaciones en términos de peligro e impureza si la definición quiere ser efectiva. Así, pues, opté por un concepto de monstruo como ser que no existe a la luz de la ciencia contemporánea. Ni la impureza ni el peligro figuran necesariamente en esta concepción.

Al construir los monstruos de esta forma se han ignorado ciertos usos ordinarios de esa noción. Por ejemplo, los monstruos necesitan ser feos y grotescos. Pero aquí hay que hacer un par de puntualizaciones. Primero, la fealdad no parece ser una marca necesaria de los monstruos ni siquiera en el lenguaje ordinario. Drácula fue representado por Frank Langella y el Judío Errante, en «The Spectre Bride» de William Harrison Ainsworth, parecería bastante guapo (monstruosidad e impureza pueden encontrarse a mayor profundidad que en la piel). Segundo, la noción que empleamos —la del monstruo como algo fuera del orden natural (tal como lo dicta la ciencia)— está también de acuerdo con el uso ordinario del lenguaje, y sospecho que es incluso más central que el uso basado en el aspecto exterior de los seres.

Desde luego, los problemas con casos como el de Superman se vuelven más complejos porque los monstruos en el habla cotidiana se suelen pensar en términos morales. Un monstruo puede ser alguien extremadamente cruel y/o malo. Y Superman es un hombre de lo más simpático. Sin embargo, creo que para nuestros propósitos podemos considerar este uso particular de «monstruo» como una forma de condena moral básicamente metafórica. Porque hay montones de monstruos que son buenos chicos: E. T., Ariel y The Swamp Thing en la serie de cómics de la editora D. C.

Finalmente, el énfasis en los monstruos en toda esta discusión debería dejar claro que mi teoría del terror-arte es lo que se podría denominar una teoría basada en entidades. Esto es, mi definición de terror implica una referencia esencial a una entidad, un monstruo, que sirve como el objeto

particular de la emoción del terror-arte. En otras palabras, obsérvese que no he tomado *eventos* como los objetos primarios del terror-arte⁴⁸.

Esto puede parecerles problemático a algunos lectores. Porque si se ojea una antología de historias de terror se observa que algunas de las historias carecen de monstruos, impuros o de otro tipo. En su lugar sucesos misteriosos, turbadores o antinaturales parecen ser el objeto de las peculiares emociones que dichos relatos pretender provocar.

En el cuento de Robert Louis Stevenson «The Body Santcher» no hay monstruo. El efecto emocional que se produce al final del relato tiene lugar cuando dos ladrones de tumbas —Fettes y MacFarlane— se dan cuenta de que el cuerpo de la tumba que han profanado se ha convertido, tras un momento de oscuridad, en el cuerpo de Gray, alguien a quien Fettes había diseccionado y a quien MacFarlane probablemente había asesinado un tiempo antes. La perturbadora aparición de Gray —como viniendo de ninguna parte— es una suerte de venganza sobrenatural, un remordimiento de consciencia cósmico, pero no implica nada remotamente parecido a un monstruo.

Por supuesto, hay muchas historias como ésta: «¿Quién sabe?», de Guy de Maupassant, en la que el mobiliario del narrador desaparece y reaparece inexplicablemente; «The Edge», de Richard Matteson, en la que Donald Marshal,

⁴⁸ Joseph Margolis ha discutido conmigo en varias conversaciones muy útiles la importancia de la distinción entre una teoría del terror basada en entidades y una basada en eventos. Sin embargo, puede que no esté de acuerdo con mis tentativas de resolver esta cuestión.

Es también interesante que Aristóteles, en su *Poética*, podría interpretarse como si aplicara una noción de terror a su análisis de la tragedia, y entonces se vería que es un asunto de eventos, no de entidades. Sin embargo, Aristóteles no consideraba lo que nosotros llamamos terror-arte. Más bien tenía en mente la representación de lo que llamamos *terror natural*.

gradualmente y con creciente ansiedad, parece comprender que es un *doppelgänger* de un universo paralelo; «Mumbo Jumbo», de David Morrell, en el que el lector es conducido poco a poco mediante pasos escépticos hasta el punto en que tiene que llegar a la conclusión de que la estatua pagana es en realidad la fuente del éxito de su propietario. Muchos de los episodios de la vieja serie de televisión *The Twilight Zone* [La dimensión desconocida] son de este tipo. Con frecuencia van aderezados con ganchos tipo O. Henry. Parecen desarrollarse mejor en formas breves. Sus conclusiones suelen relacionarse con algún sentido cósmico de la justicia moral. Pero no necesariamente. Dichas historias pueden contener seres terroríficos –por ejemplo, el hijo de la muerte en el clásico «The Monkey's Paw», de W. W. Jacobs–, pero en lo principal dirigen su energía a construir un suceso psicológicamente perturbador de origen no natural⁴⁹.

Ni se puede negar que haya tales historias ni que se suelen agrupar junto al tipo de ficciones a partir del cual he derivado mi teoría. No obstante, pienso que hay una importante diferencia entre este tipo de historia –que voy a llamar *cuentos de miedo*– y las historias de terror. Específicamente, la respuesta emocional que despiertan parece ser bastante distinta a la generada por el terror-arte. El acontecimiento siniestro que corona esas historias causa una sensación de

⁴⁹ En mi discusión de la teoría del terror-arte desde la perspectiva de un objeto (en tanto que opuesto a un evento), he observado que en la frontera de este género hay ficciones parecidas, como *Psicosis*, que carecen de referencia a lo sobrenatural; así, también hay historias fronterizas de los eventos sobrenaturales discutidos anteriormente. Aquí los eventos incoherentes en los que se concentra la atención del público encuentran su origen no en transgresiones de la naturaleza, sino en la perversidad psicológica y criminal. Ejemplos de esta variante son «The Two Bottles of Relish» de Lord Dunsany, «Man From The South» de Roald Dahl, y muchos de los episodios de los programas de televisión *Alfred Hitchcock Presents* y *Thriller Theater*.

desasosiego y temor, tal vez de momentánea ansiedad y amenaza. Estos hechos están contruidos para afectar al público retóricamente hasta el punto de que esa fuerza inconfesada, desconocida y tal vez oculta gobierne el universo. Si el terror-arte implica la repugnancia como característica central, lo que se podría llamar miedo-arte no lo implica. El miedo-arte probablemente precise una teoría propia, aunque no tengo ninguna a mano. Presumiblemente, el miedo-arte tendrá algunas afinidades con el terror-arte puesto que ambos tienen que ver con lo no natural —tanto en sus variantes sobrenaturales como en las de ciencia ficción—. Y, desde luego, algunas ficciones pueden tratar tanto con el terror-arte como con el miedo-arte; su mezcla puede dar lugar a distintas formas en historias diferentes. Sin embargo, ambas emociones, aunque están relacionadas, son con todo distinguibles.

Biologías fantásticas y las estructuras de la imagería de terror

Los objetos del terror-arte son esencialmente amenazadores e impuros. El creador de terror presenta criaturas que destacan en relación a tales atributos. Hay ciertas estrategias recurrentes para diseñar monstruos que aparecen con sorprendente regularidad en todas las artes y medios. El objetivo de esta sección es tomar nota de algunas de las formas características en las que se producen los monstruos para los lectores y los espectadores. Esta sección se podría subtitular «Cómo hacer un monstruo».

Los monstruos de terror son amenazadores. Este aspecto del diseño de los monstruos de terror creo que es incontestable. Tienen que ser peligrosos. Esa condición se puede satisfacer simplemente haciendo que el monstruo sea letal. Que mate y mutile es suficiente. El monstruo también puede ser amenazador psicológica, moral o socialmente. Puede

destruir la identidad de uno (El *exorcista*, de William Blatty, o «La orla», de Guy de Maupassant), puede perseguir la destrucción del orden moral (*Rosemary's Baby* [La semilla del diablo], de Ira Levin y otros), o avanzar una sociedad alternativa (*Soy leyenda*, de Richard Matheson). Los monstruos pueden poner en movimiento ciertos miedos infantiles duraderos, como los de ser comido o desmembrado, o miedos sexuales relativos a la violación y el incesto. Sin embargo, para ser amenazador basta que el monstruo sea físicamente peligroso. Por supuesto, si un monstruo es psicológicamente amenazador pero no lo es físicamente —esto es, si va a por la mente y no por el cuerpo— seguirá siendo una criatura de terror si inspira repulsión.

Las criaturas terroríficas también son impuras. Aquí los medios para presentar este aspecto de las criaturas de terror son menos obvios. De modo que voy a demorarme en observar las estructuras características por medio de las que se retrata la impureza terrorífica.

Como he discutido en una sección anterior en relación con la definición de terror, muchos casos de impureza son generados por lo que, adaptando a Mary Douglas, llamé la intersticialidad y la contradictoriedad categorial. La impureza implica un conflicto entre dos o más categorías culturales vigentes. Así, no debería sorprender que la mayor parte de las estructuras básicas para la representación de criaturas terroríficas sean de naturaleza combinatoria.

Una estructura para la composición de seres de terror es la *fusión*. Al más simple nivel físico esto suele implicar la construcción de criaturas que transgreden distinciones categoriales como dentro/fuera, vivo/muerto, insecto/humano, carne/máquina y demás. Momias, vampiros, fantasmas, zombis y Freddie, la pesadilla de Elm Street, son en este sentido figuras de fusión. Cada una de ellas, de diferentes modos, desdibuja la distinción entre lo vivo y lo muerto. Cada una, en algún sentido, está a la vez viva y muerta. Una

figura de fusión es un compuesto que une atributos que se tienen por categorialmente distintos y/o opuestos en el esquema cultural de las cosas en una entidad espacio-temporal discreta.

Las orugas de la historia de E. F. Benson del mismo nombre son una fusión de figuras en la medida que desafían la biología no sólo debido a su extraordinaria longitud sino porque sus piernas están dotadas con pinzas de cangrejo. De modo parecido, la marchitada víctima de «Mr. Meldrum's Mania», de John Metcalfe, entra en esta categoría porque es una combinación de hombre y el dios egipcio Thoth, que a su vez ya es una criatura de fusión compuesta de una cabeza de ibis y un cuerpo humano, por no mencionar su disco lunar y equipo. Las amalgamas de Lovecraft entre pulpos o crustáceos y formas humanoides son figuras paradigmáticas de fusión, como lo son los hombres-cerdo de *The House on the Borderland*, de William Hope Hodgson. Ejemplos de fusión cinematográficos incluirían a figuras como los bebés de la serie *It's Alive* y las figuras grotescas de *Alligator People* y *The Reptile*.

El rasgo central de una figura de fusión es la combinación de categorías disjuntas o en conflicto en sólo un individuo espacio-temporalmente unificado. Desde este punto de vista, muchos de los personajes de las historias de posesiones son figuras de fusión. Están habitados por muchos demonios —«soy legión»— o por uno. Pero en la medida que son seres compuestos, localizables en un continuo espacio-temporal sin solución de continuidad, podemos considerarlos figuras de fusión.

También tiendo a ver el monstruo de Frankenstein como una figura de fusión, especialmente como lo presenta el ciclo de películas de la Universal Pictures. Pues no sólo se pone el énfasis en que está hecho de distintos cuerpos, junto a los apéndices eléctricos, sino que la serie lo presenta como si tuviera diferentes cerebros sobrepuestos, primero el

de un criminal y después el de Igor. Esas películas parecen sostener la improbable hipótesis de que de algún modo el monstruo tiene una suerte de identidad continua —una identidad que quizá es inocente y benigna— a pesar del cerebro que tiene. Obviamente, y por decir lo mínimo, esto resulta paradójico, pero si permitimos la ficción de trasplantes de cerebro ¿por qué ser quisquilloso con que el monstruo siga siendo en algún sentido el mismo monstruo que habría sido si no le hubieran puesto el cerebro de un criminal o el de Igor?

El aspecto de la fusión del monstruo de Frankenstein resulta bastante histórico en la película de Hammer Films *And Frankenstein Created Woman*. El Dr. Frankenstein transfiere el alma de su asistente muerto, Hans, al cuerpo de su amada muerta, Cristina, y Hans, en el cuerpo de Cristina, seduce y liquida a los gamberros que han llevado a la muerte a Cristina (a la Cristina unificada en mente y cuerpo).

La figura de fusión puede encontrar su prototipo en el género de estructura simbólica que Freud llamó *figura colectiva* o *condensación* respecto a los sueños. Freud escribe que un modo

... en el que una “figura colectiva” puede producirse para los fines de la condensación onírica [es] uniendo los rasgos reales de dos o más personas en una sola imagen onírica. Fue de esta forma como se generó el Dr. M. de mi sueño. Tenía el nombre de Dr. M., hablaba y actuaba como él; pero sus características físicas y su enfermedad pertenecían a otra persona, a saber, a mi hermano mayor. Un solo rasgo, su pálida apariencia, estaba doblemente determinado, puesto que era común a ambos en la vida real.

El Dr. R de mi sueño sobre mi tío con la barba amarilla era también una figura compuesta. Pero en este caso la imagen onírica se formó de otro modo. No combiné los rasgos de una persona con los de otra omitiendo en el proceso ciertos rasgos de cada uno de ellos presentes en el re-

cuerdo. Lo que hice fue adoptar el procedimiento por medio del cual Galton creó sus retratos familiares, a saber: proyectando dos imágenes superpuestas, de modo que ciertos rasgos comunes de ambos se acentuaban mientras que aquellos que no coincidían entre sí los eliminaba y resultaban no significativos para el retrato. En mi sueño sobre mi tío la barba rubia sobresalía de modo destacado de un rostro que pertenecía a dos personas y que por ello estaba desdibujada...⁵⁰

Para Freud la figura de condensación o colectiva sobrepone, como en una fotografía, dos o más entidades en un individuo. De modo parecido, la figura de fusión del terror-arte es una figura compuesta, que reúne *tipos* de seres distintos. En su discusión de la condensación, Freud subraya que los elementos fusionados tienen algo en común. Sin embargo, en el terror-arte lo que los elementos combinados tienen en común no precisa ser nada destacado, por ejemplo, en «Nadelman's God», de T. E. D. Klein, la entidad terrorífica ha sido formada a partir de un montón de basura. Como en los escritos asociacionistas de los empiristas británicos, la fusión de seres de terror son uniones de órdenes ontológica o biológicamente separados⁵¹. Son simples figuras en las que tipos de elementos distintos y con frecuencia en colisión se superponen o condensan, resultando de ello entidades impuras y repulsivas.

Freud observa que las estructuras colectivas que encontramos en el trabajo onírico no son distintas de «... los animales compuestos inventados por la imaginación popular

⁵⁰ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trad. de James Strachey, Nueva York, Avon Books, 1965, pp. 327-28.

⁵¹ Recuérdese la idea de Hume acerca de que las bestias fantásticas de la mitología son recombinaciones de elementos previamente experimentados en la percepción. David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, I, 1, 3.

de Oriente»⁵². Presumiblemente, Freud tiene en mente aquí figuras como los leones alados de la antigua Asiria. Otros ejemplos de este tipo de figura de condensación serían las gárgolas de las catedrales medievales, el cura-demonio (medio roedor, medio hombre) del panel central del tríptico de las *Tentaciones de San Antonio* de Hieronymus Bosch, las gallinas con cabezas de bebé humano en el grabado de Goya «Ya van desplumados» perteneciente a *Los caprichos*, y personajes como The Thing (también conocido como Ben Grima) –literalmente un hombre de piedra– en la serie de cómics *The Fantastic Tour* editada por Marvel.

En estos ejemplos, por supuesto, los elementos que se integran en la condensación o fusión son visualmente perceptibles. Sin embargo, no ocurre siempre. Se pueden condensar órdenes ontológicos diferentes como lo animado y lo inanimado –por ejemplo, una casa encantada– y en este caso nada de lo que ve el ojo desnudo indica la fusión. Y además, el que cualquiera de los ejemplos precedentes sea fusión *terrorífica* depende de si en el contexto de representación que aparecen los seres así confeccionados cumplen o no los criterios del terror-arte.

Como medio para componer seres terroríficos, la fusión depende de elementos categoriales distintos su opuestos acoplados, combinados o condensados en un monstruo espacio-temporalmente continuo. En contraste, otro medio popular para crear seres intersticiales es la *fisión*. En la fisión se funden, condensan o sobreponen elementos categorialmente contradictorios en un ser espacio-temporalmente unificado cuya identidad es homogénea. En cambio en la fisión los contradictorios, por así decir, están distribuidos en identidades *diferentes*, aunque metafísicamente relacionadas. El tipo de criaturas en el que estoy pensando aquí

⁵² Sigmund Freud, *On Dreams*, trad. de James Strachey, Nueva York, The Norton Library, 1952, p. 46.

comprende los *doppelgängers*, los alter-egos y los hombres lobo.

Los hombres lobo, por ejemplo, violan la distinción categorial entre humanos y lobos. En este caso el animal y el humano habitan el mismo cuerpo (entendido como protoplasma espacialmente localizable); sin embargo, lo hacen en *diferentes tiempos*. Las identidades de hombre y de lobo no son temporalmente continuas, aunque presumiblemente su protoplasma sea numéricamente el mismo; en un determinado punto temporal (la aparición de la luna llena), el cuerpo habitado por el humano se transforma en el del lobo. La identidad humana y la identidad del lobo no están fusionadas sino que, por así decirlo, están secuenciadas. El humano y el lobo son espacialmente continuos, ocupan el mismo cuerpo, pero la identidad cambia o se alterna con el tiempo; ambas identidades —y las categorías opuestas que representan— no se entrecruzan temporalmente en el mismo cuerpo. Su protoplasma es heterogéneo en el sentido de acomodar identidades diferentes y mutuamente excluyentes en tiempos diferentes.

La figura del hombre lobo encarna una contradicción categorial entre el hombre y el animal que se distribuye en el tiempo. Por supuesto, lo que estamos diciendo de los hombres lobos se aplica a toda clase de seres que cambian de forma. En «The Mark of the Beast», de Kipling, la víctima está en camino de convertirse en un leopardo, mientras que en «The Novel of the Black Seal», de Machen, el muchacho idiota parece transmutarse en un león de mar. Una forma de fisión, pues, *divide* al ser fantástico en dos o más identidades (categorialmente distintas) que alternativamente poseen el cuerpo en cuestión. Llamo a esto fisión temporal⁵³. La fisión

⁵³ La distinción entre fisión temporal y fisión espacial es una elaboración de Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

temporal puede distinguirse de la fusión en que las categorías combinadas en la figura del ser fantástico no son temporalmente simultáneas, sino que están descompuestas, fracturadas o distribuidas en el tiempo.

Un segundo modo de fisión distribuye el conflicto categorial en el espacio mediante la creación de dobles. Los ejemplos comprenden en este caso *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, el enano en el cuerpo de caballero del cuento de Mary Sëller «Transformation», y los doppepgängers de películas como *The Student of Prague* y *Warning Shadows*. Estructuralmente, lo que observamos en la fisión espacial es un proceso de *multiplicación*, es decir, un personaje o conjunto de personajes se multiplica en una o más facetas, en la que cada una representa otro aspecto del yo, generalmente un aspecto oculto, ignorado, reprimido o negado por el personaje que ha sido clonado. Estas nuevas facetas generalmente contradicen los ideales culturales de normalidad (por lo común ideales con contenido moral). El alter-ego representa un aspecto normativamente extraño del yo. En este sentido, la mayor parte de mis ejemplos emplean algún mecanismo de reflejo —un retrato, un espejo, sombras— como pretexto para el desdoblamiento. Pero este género de fisión puede tener lugar sin dichos elementos.

En la película *I Married A Monster From Outer Space* una recién casada empieza a sospechar que su nuevo marido no es totalmente él mismo. De algún modo es distinto al hombre que era antes. Y tiene toda la razón. Su novio fue raptado por invasores de otro planeta durante su regreso de la fiesta de soltero y lo sustituyeron por un extraterrestre. Este doble⁵⁴, sin embargo, carece inicialmente de sentimientos —la característica esencial del ser humano en las películas de este género de ciencia ficción de los cincuenta— y su mu-

⁵⁴ El novio real está colgado en una especie de garfio de rayos en una nave espacial extraterrestre cuyo interior parece el de una gran nevera.

jer lo intuye. Así, la distinción categorial entre humanidad e inhumanidad —señalada en términos de la posesión *versus* la carencia de sentimientos— se proyecta simbólicamente dividiendo al marido en dos, de modo que cada una de las entidades correspondientes representa un orden categorial del ser distinto.

La historia básica de *I Married A Monster From Outer Space* —sus elementos de ciencia ficción a parte— parece una alucinación paranoide muy específica llamada síndrome de Capgras. Dicha alucinación incluye la creencia por parte del paciente de que sus padres, amantes, etc., se han convertido en *doppelgängers* amenazadores. Ello permite al paciente negar su miedo o su odio al ser amado dividiéndolo en dos mitades y crear una versión mala (el invasor) y una buena (la víctima). La nueva relación matrimonial en *I Married A Monster From Outer Space* parece engendrar un conflicto en la esposa, tal vez acerca de la sexualidad, que se expresa a través de la figura de fisión⁵⁵. Al igual que la condensación sugiere un modelo para las figuras de fusión, la división como tropo psíquico de negación puede ser el prototipo básico para la fisión espacial en el terror-arte organizando conflictos categoriales y temáticos mediante la multiplicación de los personajes.

La fisión en el terror, pues, tiene lugar de dos formas principales, la fisión espacial y la fisión temporal. La fisión temporal —de la que es ejemplo la escisión entre el

⁵⁵ *I Married A Monster From Outer Space* pertenece al subgénero de las películas de posesión extraterrestre que incluye *La invasión de los ladrones de cuerpos*, *La invasión de los ultracuerpos*, *Creation of the Humanoids*, *Man from Planet X*, *Invaders from Mars* (las dos versiones), *Phantom From Space*, *It Came From Outer Space*, etc. Dependiendo del contexto específico del film, los terrícolas poseídos de estas películas pueden ser ejemplos de fisión espacial o de fisión temporal. Para una interpretación de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, véase mi artículo «You're Next», en *The SOHO Weekly News*, de 21 de diciembre de 1978.

Dr. Jekyll y Mr. Hyde— *divide a los personajes en el tiempo*, mientras que la fisión espacial —el caso de los doppelgängers, por ejemplo— *multiplica los personajes en el espacio*. En este caso los personajes se convierten en símbolos de elementos categorialmente distintos u opuestos. En el caso de la fusión, por otro lado, los elementos categorialmente distintos u opuestos se combinan, unen o condensan en una entidad singular espacio-temporalmente continua cuya identidad es estable. Tanto la fisión como la fusión son estructuras simbólicas que facilitan —de diferentes modos— la vinculación de categorías distintas u opuestas proporcionando de este modo medios para proyectar los temas de la intersticialidad, la contradictoriedad categorial y la impureza. Las biología fantásticas de los monstruos de terror son, hasta un punto sorprendente, reducibles a las estructuras simbólicas de la fusión y la fisión.

Para hacer un monstruo de terror —desde la perspectiva del requerimiento de impureza— basta vincular categorías distintas y/o opuestas mediante fisión o fusión. En términos de fusión se le ponen garras al bebé de Rosemary, se le pone el demonio a Regan o una cabeza de mosca al cuerpo de Vincent Price. Mediante fisión se pueden conectar categorías discretas o contradictorias teniendo diferentes órdenes biológicos u ontológicos que se turnan en habitar un cuerpo, o poblando la ficción con cuerpos numéricamente distintos pero por lo demás idénticos que representan cada uno de ellos categorías opuestas. En el sentido más fundamental de la fusión y la fisión estas estructuras están destinadas a su aplicación a la organización de categorías culturales opuestas, generalmente de tipo biológico u ontológico radical como humano/reptil, vivo/muerto, etc. Pero también es verdad que en muchas obras de terror, especialmente en el terror clásico, la oposición de tales categorías culturales en la biología de las criaturas terroríficas anuncia otras oposiciones, oposiciones que se podrían considerar en tér-

jer lo intuye. Así, la distinción categorial entre humanidad e inhumanidad —señalada en términos de la posesión *versus* la carencia de sentimientos— se proyecta simbólicamente dividiendo al marido en dos, de modo que cada una de las entidades correspondientes representa un orden categorial del ser distinto.

La historia básica de *I Married A Monster From Outer Space* —sus elementos de ciencia ficción a parte— parece una alucinación paranoide muy específica llamada síndrome de Capgras. Dicha alucinación incluye la creencia por parte del paciente de que sus padres, amantes, etc., se han convertido en *doppelgängers* amenazadores. Ello permite al paciente negar su miedo o su odio al ser amado dividiéndolo en dos mitades y crear una versión mala (el invasor) y una buena (la víctima). La nueva relación matrimonial en *I Married A Monster From Outer Space* parece engendrar un conflicto en la esposa, tal vez acerca de la sexualidad, que se expresa a través de la figura de fisión⁵⁵. Al igual que la condensación sugiere un modelo para las figuras de fusión, la división como tropo psíquico de negación puede ser el prototipo básico para la fisión espacial en el terror-arte organizando conflictos categoriales y temáticos mediante la multiplicación de los personajes.

La fisión en el terror, pues, tiene lugar de dos formas principales, la fisión espacial y la fisión temporal. La fisión temporal —de la que es ejemplo la escisión entre el

⁵⁵ *I Married A Monster From Outer Space* pertenece al subgénero de las películas de posesión extraterrestre que incluye *La invasión de los ladrones de cuerpos*, *La invasión de los ultracuerpos*, *Creation of the Humanoids*, *Man from Planet X*, *Invaders from Mars* (las dos versiones), *Phantom From Space*, *It Came From Outer Space*, etc. Dependiendo del contexto específico del film, los terrícolas poseídos de estas películas pueden ser ejemplos de fisión espacial o de fisión temporal. Para una interpretación de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, véase mi artículo «You're Next», en *The SOHO Weekly News*, de 21 de diciembre de 1978.

Dr. Jekyll y Mr. Hyde— *divide a los personajes en el tiempo*, mientras que la fisión espacial —el caso de los doppelgängers, por ejemplo— *multiplica los personajes en el espacio*. En este caso los personajes se convierten en símbolos de elementos categorialmente distintos u opuestos. En el caso de la fusión, por otro lado, los elementos categorialmente distintos u opuestos se combinan, unen o condensan en una entidad singular espacio-temporalmente continua cuya identidad es estable. Tanto la fisión como la fusión son estructuras simbólicas que facilitan —de diferentes modos— la vinculación de categorías distintas u opuestas proporcionando de este modo medios para proyectar los temas de la intersticialidad, la contradictoriedad categorial y la impureza. Las biología fantásticas de los monstruos de terror son, hasta un punto sorprendente, reducibles a las estructuras simbólicas de la fusión y la fisión.

Para hacer un monstruo de terror —desde la perspectiva del requerimiento de impureza— basta vincular categorías distintas y/o opuestas mediante fisión o fusión. En términos de fusión se le ponen garras al bebé de Rosemary, se le pone el demonio a Regan o una cabeza de mosca al cuerpo de Vincent Price. Mediante fisión se pueden conectar categorías discretas o contradictorias teniendo diferentes órdenes biológicos u ontológicos que se turnan en habitar un cuerpo, o poblando la ficción con cuerpos numéricamente distintos pero por lo demás idénticos que representan cada uno de ellos categorías opuestas. En el sentido más fundamental de la fusión y la fisión estas estructuras están destinadas a su aplicación a la organización de categorías culturales opuestas, generalmente de tipo biológico u ontológico radical como humano/reptil, vivo/muerto, etc. Pero también es verdad que en muchas obras de terror, especialmente en el terror clásico, la oposición de tales categorías culturales en la biología de las criaturas terroríficas anuncia otras oposiciones, oposiciones que se podrían considerar en tér-

minos de conflictos temáticos o antinomias que, a su vez, están profundamente asentadas en la cultura en la que la ficción se ha producido.

Por ejemplo, las criaturas de terror en el celebrado «Ancient Sorceries» [Antiguas brujerías] de Blackwood son hombres-gato. Toda una ciudad francesa se convierte en felina y por las noches todos los hombres se dedican a innombrables (e innombradas) perversiones en presencia de Satán. Desde el punto de vista de mi modelo estas criaturas son el producto de la fisión temporal. Pero esta división —entre gato y humano— anuncia otras oposiciones en el contexto de la historia. Un inglés (tal vez la reencarnación de un hombre gato de tiempos pasados) visita la ciudad y es tentado gradualmente a unirse al aquelarre. La oposición entre gato y humano desempeña un papel en posteriores oposiciones como las de sensual frente a serio, actividad no dirigida frente a actividad consciente, y puede que incluso francés frente a británico. Esto es, la destacada oposición de diferentes elementos en el plano categorial de la biología puede considerarse como prefiguradora de otras oposiciones temáticas.

Otro ejemplo en esta misma línea sería la película de Val Lewton *Cat People*. Irena es un personaje que cambia de forma, cuya identidad dividida está no sólo categorialmente fracturada sino que representa la oposición del amor casto frente a la sexualidad violenta. En términos de fusión, el vampiro de la obra de Sheridan Le Fanu *Carmilla* puede ser un caso pertinente porque la oposición entre lo vivo y lo muerto en la composición del monstruo anuncia una temática ulterior relacionada con el lesbianismo⁵⁶.

⁵⁶ *Carmilla* puede que no represente un caso absolutamente puro de fusión, ya que a veces se la describe como una figura oscura que puede ser un animal. Así, puede que sea un personaje que cambia de forma, pero pienso que el texto es algo ambiguo.

Las nociones de fisión y de fusión están destinadas a aplicarse estrictamente a los ingredientes categoriales biológicos u ontológicos que participan en la creación de monstruos. Así, que un ser sea en parte hombre y en parte serpiente es suficiente para poderlo calificar de figura terrorífica de fusión, o que una mujer sea un dama de día y un troll o una gorgona de noche basta para calificarla de figura terrorífica de fisión. Sin embargo, ocurre con frecuencia que las biología contrapuestas de los seres fantásticos son correlativas de temáticas contrapuestas. Ese es generalmente el caso con lo que se consideran los mejores especímenes del género de terror. Como resultado de ello, gran parte de la labor del crítico de terror, en tanto que opuesto al del teórico del terror, consistirá en seguir la pista de los conflictos temáticos que aparecen en su objeto de estudio. Que las criaturas son figuras de fisión o de fusión puede ser menos interesante que lo que prefigura a nivel temático esta dimensión de intersticialidad categorial⁵⁷. Sin embargo, las nociones de fisión y de fusión son cruciales con objeto de identificar teóricamente las estructuras simbólicas mediante las que se han creado incontables monstruos.

Junto a la fisión y la fusión, otra estructura simbólica recurrente para producir monstruos de terror es la *magnificación* de entidades o seres ya típicamente juzgados como impuros o repugnantes en el seno de la cultura. En los párrafos conclusivos de «The Ash-Tree» de M. R. James el jardinero mira dentro del agujero de un tronco de árbol, su rostro se deforma «con un terror y aversión increíbles», y grita con una «voz horrible» antes de desmayarse. Lo que ha visto es una araña venenosa —engendrada a partir del cuerpo

⁵⁷ Al mismo tiempo, la distinción entre fisión y fusión puede ser útil a los críticos como medio de penetrar la organización simbólica del ser fantástico en cuestión de manera que se clarifiquen las oposiciones temáticas que prefigura la biología de la criatura.

de una bruja con fines vengativos— tan grande como una cabeza humana⁵⁸. La araña, que ya es un objeto fóbico en nuestra cultura, sobresale en su carácter terrorífico no sólo porque es de origen sobrenatural y por sus capacidades no terrenales, sino especialmente porque sus dimensiones están más allá de lo normal.

Las cosas que se deslizan y arrastran —y que nos ponen la carne de gallina— son los primeros candidatos para ser objeto del terror-arte. Dichas criaturas ya repugnan, y aumentar su escala incrementa su peligrosidad física. En «Jerusalem's Lot», de Stephen King, se convoca una criatura infernal por medio de un libro impío.

Calvin me empujó y me tambaleé, la iglesia giraba en torno a mí hasta que caí al suelo. Mi cabeza chocó contra el canto de un banco que sobresalía y un fuego rojo inundó mi cabeza y, sin embargo, parecía aclararla.

Busqué a tientas las cerillas de sulfuro que había comprado.

Un trueno subterráneo llenó el lugar. Caía escayola. La oxidada campana de la torre, vibrando por simpatía, repicaba con un ahogado sonido demoníaco.

Mi cerilla se encendió. La estaba acercando al libro justo cuando el púlpito explotó hacia arriba produciendo un estallido de madera. Unas enormes fauces negras surgieron de debajo; Cal se tambaleó en el borde alargando las manos, con su rostro dilatado por un grito de terror que nunca podré dejar de oír.

Y luego apareció una enorme masa de carne gris vibrante. El hedor se convirtió en una marea de pesadilla. Era una enorme profusión de gelatina viscosa y purulenta, una forma enorme y horrible que parecía haber subido vertiginosamente de las entrañas mismas del suelo. Y enton-

⁵⁸ James ha preparado al lector para este momento poniendo énfasis en la «*Venganza venenosa*» y en el aspecto «*ponzoñoso*» de la bruja al comienzo de la historia.

ces, en un acto de comprensión repentina que nadie puede haber experimentado, ¡me di cuenta de *que se trataba de un anillo, un segmento, de un gusano monstruoso que había existido inadvertido para el ojo humano durante años en la oscuridad del subsuelo de esa abominada iglesia!*

El libro ardía en llamas en mis manos, y la Cosa parecía gritar silenciosamente por encima de mí. Calvin recibió un violento golpe y fue arrojado al otro extremo del templo como un muñeco con el cuello roto.

Los monstruos fóbicos magnificados fueron una variedad bastante popular en las películas de los años cincuenta (sin duda, fueron sugeridos por los primeros experimentos de radiación sobre semillas). Algunos ejemplos incluyen: *Them!*, *Tarántula*, *Attack of the Crab Monsters*, *The Deadly Mantis*, *Giant Gila Monster*, *Monster From Green Hell*, *Attack of the Giant Leeches*, *The Spider*, *Black Scorpion*, *The Fly*, *The Monster That Challenged the World*, *The Giant Spider Invasion*, *Mothra*, *The Return of the Fly*, el pulpo humanoide de *It Came From Beneath the Sea*, el saltamontes gigante de *The Beginning of the End*, y la proporcionalmente gigantesca viuda negra de *The Incredible Shrinking Man*, entre otras películas. Puesto que partes del cuerpo amputadas pueden provocar repulsión, encontramos el *Crawling Eye* intentando conquistar el mundo. Más recientemente hormigas gigantes se han comido a Joan Collins en *Empire of the Ants* y ratas sobredimensionadas han rodeado a Marjoe Gortner en *Food of the Gods*. Por supuesto, no se puede magnificar cualquier cosa y esperar que sea una criatura terrorífica; los conejos monstruosos de *Night of the Lepus* no parecen haber convencido a muchos. Lo que hay que magnificar son cosas que ya resulten potencialmente perturbadoras y repugnantes⁵⁹.

⁵⁹ Sospecho que también se podrían crear seres terroríficos por medio de la miniaturización. Hay una historia en la película de Stephen King

Con fines relacionados con el terror-arte se puede explotar el repelente aspecto de criaturas existentes no sólo magnificándolas sino también *masificándolas*. En la novela de Richard Lewis *Devil Coach Horse* ejércitos de escarabajos sedientos de sangre se ponen en marcha, mientras que la identidad de las masas monstruosas en *Killer Crabs*, de Guy Smith, y en *Ants*, de Peter Tremayne, no requiere más comentario. Esos enjambres de seres que se arrastran por el suelo, reunidos para una última confrontación con la humanidad, son, por supuesto, seres fantásticos, investidos de habilidades estratégicas, virtual invulnerabilidad, una fuerte inclinación por la carne humana y a menudo poderes alterados desconocidos actualmente por la ciencia de la biología. «Leiningen versus the Ants» de Carl Stephenson —seguramente el *Moby Dick* del género de insectos— está basado en la observación científicamente correcta de que cierto tipo de hormigas forrajea coordinadamente en grandes colectivos, pero dota a esas hormigas de cualidades y poderes que los expertos de entonces habrían considerado sin precedentes⁶⁰. Hay individuos cazadores y caballos —antes que otros insectos como arañas, cucarachas y langostas— y la historia sugiere con fuerza que tumban la presa de Leiningen *con objeto de* cruzar el canal. La película de Saul Bass *Phase IV* presenta un ejército de hormigas dotadas de una inteligencia superior en tanto que en *Kingdom of the Spiders* las tarántulas invasoras atrapan a una ciudad entera en su tela para almacenar comida; en *Kiss of the Tarantulas* las arañas se convierten en asesinas a sueldo. Al igual que en el caso de

Cat's Eye en el que el troll monstruoso es de lo más terrorífico por que es un ser minúsculo, lo cual le permite amenazar a la niña heroína al ser efectivamente invisible a los adultos (pero afortunadamente no a los gatos).

⁶⁰ Véase el libro de William Morton Wheeler, *Ants: Their Structure, Development and Behavior*, Nueva York, Columbia U.P., 1910, pp. 246-256. «Leiningen versus the Ants» fue convertida en cine con el título *The Naced Jungla* de Byron Haskin.

la magnificación, con la masificación no ocurre que cualquier tipo de entidad se pueda agrupar en hordas terroríficas. Tiene que ser de un género que ya nos inclinemos a considerar repelente —un aspecto puesto cómicamente de relieve por *The Attack of the Killer Tomatoes* (y su secuela, *The Return of...*)—. Masificar montones de criaturas ya repugnantes, unidas y guiadas por propósitos inamistosos genera terror-arte aumentado la amenaza planteada por estos objetos fóbicos de antemano.

Las biología fantásticas, vinculando categorías culturales diferentes y opuestas, pueden construirse por medio de la fisión y la fusión, mientras el potencial de terror de las entidades ya repugnantes y fóbicas se puede acentuar por medio de la magnificación y la masificación. Estas son estructuras primarias para la construcción de criaturas terroríficas. Estas estructuras pertenecen primariamente a lo que se podrían considerar como las biología de los monstruos de terror. Sin embargo, hay otra estructura, no conectada esencialmente a las biología de estas criaturas, que merece una discusión en esta revisión de la presentación de los seres terroríficos, pues aunque no sea un asunto de biología se trata de una importante estrategia recurrente en la creación de monstruos. Esta estrategia se podría llamar metonimia terrorífica.

Con frecuencia las criaturas terroríficas no son algo que pueda percibirse a simple vista o que pueda describirse con aspecto de monstruo. Frecuentemente en estos casos, el ser terrorífico está rodeado de objetos que de antemano sabemos que son objeto de asco o fobia. En «The Spectre Bride», El Judío Errante, una figura de fusión, no aparece al principio como repugnante; sin embargo, por contigüidad se asocia la boda con el asco:

[El Judío Errante.] «Pobre muchacha, te estoy llevando en realidad a tus esponsales; pero el capellán estará muerto,

tus parientes serán esqueletos en desmoronamiento que se descomponen en pedazos; y los testigos [de] nuestra unión serán los lentos gusanos que se revelan en los huesos caria-dos de la muerte. Ven, mi joven esposa, el capellán espera impaciente a sus víctima.» A medida que avanzaban, una apagada luz azul se movió rápidamente ante ellos e iluminó en el extremo del patio de la iglesia el portal de una cripta. Estaba abierta y penetraron en silencio. Un viento de caverna vino impetuoso a través de la tenebrosa residencia de la muerte. A cada lado había los restos desmoronados de ataúdes caídos a pedazos sobre la tierra húmeda. A cada paso había un cuerpo muerto; y los blancos huesos crujían horriblemente bajo sus pies. En el centro de la cripta se levantaba un montón de esqueletos sin enterrar en el que se sentaba una figura demasiado terrible incluso para la imaginación más tenebrosa. A medida que se acercaban, la vacía cripta resonaba con unas carcajadas infernales, y todos los cuerpos descompuestos parecían dotados de vida sobrenatural.

En este caso, aunque el terrorífico novio no despierta repugnancia perceptivamente de modo directo, todo cuanto le rodea y su infernal servicio resulta impuro a la luz de la cultura. De modo parecido, Drácula, tanto en la literatura como en los escenarios y la pantalla, se asocia con los bichos; en la novela está al mando de ejércitos de ratas. E indudablemente, la asociación de seres terroríficos con la enfermedad y la contaminación está relacionada con la tendencia a rodear a los seres terroríficos de otros seres impuros.

En *The Damnation Game*, de Clive Barker —una suerte de actualización de *Melmoth el errabundo*—, el personaje mefistofélico de Mamoulían tiene un aspecto aparentemente normal, pero su secuaz, el Comedor de Cuchillas es un zombi grande y pesado que se va descomponiendo gráficamente a lo largo de toda la novela, un rasgo que se hace más inquietante por dar siempre rienda suelta a sus dulces

dientes. Igualmente, la niña poseída por el espíritu de Beth en *Suffer the Children*, de John Saul, aunque en sí misma no es del todo repugnante, va rodeada de ceremonias que revuelven el estómago como la simulación de una merienda atendida por niños salpicados de sangre, el esqueleto de Beth y un gato decapitado vestido de muñeca cuya cabeza cae de los hombros. Con Mamoulían y Beth el ser fantástico no es perceptivamente repulsivo, pero está vinculado mediante metonimia a cosas perceptivamente repugnantes. Por supuesto, incluso criaturas como Drácula, aunque en lo fundamental no sean presentadas como *perceptivamente* asquerosas, siguen siendo con todo repugnantes e impuras; no se requiere lo perceptivamente grotesco para ser infame. Drácula pone enfermo a Harper aunque su apariencia no es literalmente monstruosa. En esos casos la asociación de esas criaturas impuras con el *gore* perceptivamente pronunciado u otros adornos repugnantes es un medio de subrayar la naturaleza repugnante del ser.

En la novela *The Magic Cottage*, de James Herbert, el vil mago Mycroft es una figura majestuosa, aunque humana, que tiene a su disposición agentes que se distinguen por su increíble nocividad. En el enfrentamiento final con el narrador los resume así: «la alfombra se iba desgarrando explosivamente en torno a mí, y monstruos como babosas rezumaban por los bordes con brillantes babas. Manos costrosas y supurando pus se agarraban a la raída alfombra en un esfuerzo por sacar el resto de sus formas de vida al exterior. Esas membranas, llenas de vida y agitación, estremecían sus hocicos en el aire antes de retorcerse en el borde. Finos hilillos de humo negro se elevaban en lentas espirales, llenos de microorganismos morbosos, el mal corruptor que vaga por las profundidades, la subversión que buscaba caminos para llegar a la superficie, buscando la luz, la definición —la *realidad*—. Esas eran las sustancias del mal infiltrándose».

La metonimia terrorífica no tiene por qué restringirse a casos en los que los monstruos no tengan aspecto espantoso; una criatura ya contrahecha se puede asociar con entidades consideradas de antemano impuras y sucias. Piénsese en el *Nosferatu* de Murnau y en el remake de Werner Herzog, en el que el vampiro está unido a seres inmundos y que se arrastran por el suelo. De modo similar, los zombis con grandes colgajos de viscosidades en sus labios ejemplifican la metonimia terrorífica.

Fusión, fisión, magnificación, masificación y metonimia terrorífica son los principales tropos en la presentación de monstruos de terror-arte⁶¹. La fusión y la fisión son medios para construir biología de terror; la magnificación y la masificación son medios para aumentar los poderes de criaturas ya repugnantes y fóbicas. La metonimia terrorífica es un medio para enfatizar la naturaleza impura y repugnante de las criaturas —desde fuera, por así decirlo— asociando dicho ser con objetos y entidades que ya resultan repulsivas: partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y todas las formas de inmundicia. La criatura de terror es esencialmente un compuesto de peligro y aversión y cada una de esas estructuras proporciona un medio de desarrollar esos atributos en equipo.

Resumen y conclusión

A lo largo de la primera parte de este estudio he intentado caracterizar la naturaleza del género de terror. He supuesto que el género de terror se puede definir en términos de la emoción que esas obras están destinadas a provocar en

⁶¹ Estos tropos pueden no ser mutuamente excluyentes y la lista puede que no sea exhaustiva; sin embargo, creo que proporciona una caracterización útil de una buena parte de las estructuras más recurrentes de la imaginería del terror.

el público. Esto es, las obras de terror son aquellas destinadas a funcionar de modo que induzcan el terror-arte en el público. En consecuencia, para identificar plenamente los criterios para ser una obra de terror es necesario caracterizar la emoción del terror-arte.

Con este fin, he observado que las respuestas emocionales a los personajes humanos positivos ante los monstruos en sus mundos de ficción son particularmente instructivas. Pues, idealmente, resultaría que los lectores y espectadores de las ficciones de terror seguirían de modo paralelo, a grandes rasgos y en ciertos aspectos, las emociones de los humanos protagonistas de la ficción, o, por decirlo de un modo algo distinto, se supone que compartimos ciertos elementos de la respuesta emotiva ante dichos monstruos con los personajes humanos positivos en las ficciones relevantes. Específicamente, compartimos con los personajes las evaluaciones emotivas de los monstruos como temibles e impuros —como peligrosos y repulsivos— y ello es la causa de que experimentemos las sensaciones pertinentes. A diferencia de los personajes en tales ficciones, nosotros no creemos que los monstruos existan; nuestro miedo y repugnancia es más bien una respuesta al pensamiento en tales monstruos. Pero nuestros estados evaluativos siguen a los de los personajes.

He planteado la hipótesis de que la emoción del terror-arte implica esencialmente una combinación de miedo y repulsión con relación al pensamiento en monstruos tales como Drácula, de tal manera que esos estados cognitivos generan algún tipo de agitación física que puede ser tan manifiesta como los temblores y los revolvimientos de estómago, o tan silenciosas como las sensaciones de hormigueo o un elevado sentido físico de aprehensión, de alerta o de presentimiento. Como se argumentará en el próximo capítulo, todo ello puede ser provocado por el pensamiento en tales criaturas y no requiere la creencia en ellas. El estado psico-

lógico del público, por tanto, diverge del estado psicológico de los personajes respecto a la creencia, pero converge con el de los personajes respecto al modo en que las propiedades de dichos monstruos se evalúan emotivamente.

El argumento que lleva a estos resultados se puede resumir claramente recordando que virtualmente el mismo monstruo —por lo que respecta a su apariencia— puede figurar tanto en una obra de terror como en un cuento de hadas. La ilustración de la Bestia para la nueva versión que Laura E. Richards hizo en 1886 de «La bella y la bestia» podría funcionar bastante bien como ilustración gráfica del *Cycle of the Werewolf* [El ciclo del hombre lobo], de Stephen King, igual que la visión de Berni Wrightson del hombre lobo en dicho libro sería una imagen de la Bestia para la mayoría de las versiones de cuentos de hadas⁶².

⁶² Desde luego, no pretendo sugerir que la Bestia sólo pueda concebirse como un hombre lobo. Entre otras cosas, ha sido descrito como un ogro (en *Popular Tales of Olden Time*, 1840), como un hombre-jabalí salvaje (el de Edmund Evans, 1874), como una pantera con dientes de sable (Eleanor Vere Boyle, 1875) y como un minotauro (W. Heath Robinson, 1921).

Al discutir las ilustraciones puede ser de utilidad dirigirse a lo que algunos lectores pueden considerar una laguna en mi teoría. He pretendido desarrollar una teoría que abarque todas las formas de arte; sin embargo, mis ejemplos han venido principalmente de la literatura de ficción, películas y teatro. Así, la cuestión es si mi planteamiento puede aplicarse a las artes plásticas.

La literatura de ficción, las películas y el teatro en nuestra cultura son, en general pero no necesariamente, artes narrativas repletas de personajes. Por otro lado, se podría pensar que las artes plásticas son esencialmente no narrativas y, como resultado, una aproximación que como la mía descansa demasiado en la narración y en los personajes no encargaría adecuadamente con ellas.

Sin embargo, el supuesto de esta objeción va desencaminado. Buena parte de las artes plásticas son narrativas, y en obras que muestran a personajes respondiendo a monstruos la aplicación de mi explicación avanza como si se tratara de un film narrativo. En la ilustración de *Martian*

En realidad se podría concebir la imagen de un monstruo tipo que pudiera funcionar tanto como una bestia de cuento de hadas y como un hombre lobo terrorífico. En el lenguaje de Arthur Danto, podríamos imaginar una bestia de cuento de hadas que fuera indiscernible a simple vista de un hombre lobo terrorífico⁶³. Con todo, hay una diferencia entre las reacciones del público en relación a esos dos géneros de ficción. Mi proyecto es, pues, derivar la mejor explicación de la reconocida diferencia entre dicho conjunto de criaturas perceptivamente indiscernibles y sin embargo diferentes que, a su vez, marque una distinción entre los géneros en los que habitan.

Way de Barclay Shaw dos humanos del futuro descubren un enorme ojo en una jaula. Los dedos de la mano del humano más cercano a nosotros están congelados por el género de parálisis por miedo que se encuentra en los ejemplos de la literatura y el cine que hemos tratado.

Además, gran parte de las artes plásticas que se consideran de terror sirven, por supuesto, como ilustraciones de libros y revistas, así como para anuncios de películas. Éstas suelen funcionar como comprimidos narrativos —mostrando al monstruo o al maníaco amenazador sobre alguna víctima cuya expresión ejemplifica el terror (véase, por ejemplo, la cubierta del número de agosto-septiembre de 1937 de *Horror Stories* realizada por John Newton Howett)—. También donde dichas ilustraciones no muestran víctimas sino sólo monstruos las mismas están basadas, igualmente, en las respuestas de los personajes de la ficción que ilustran.

No obstante, sin duda hay una imaginaria en las artes plásticas que no conecta con la reacción a la víctima o el personaje de ficción. Tal vez la foto de Mark Leatherdale *Gargoyle/Devil* es un ejemplo de ello. En tales casos, me parece que podemos sacar provecho de la teoría del terror desarrollada a lo largo de este estudio del terror en contextos narrativos e identificar una imagen como terrorífica, aun cuando carezca de un personaje mediador, si es el caso que el observador de la imagen considera las criaturas que hay en ella como si satisficieran los criterios del terror-arte establecidos anteriormente.

⁶³ Para una discusión del «método de los indiscernibles» en filosofía, véase Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981). [*La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.]

En este caso se ha observado con frecuencia que una diferencia crucial entre los monstruos de los cuentos de hadas y los monstruos de terror tiene que ver con la forma en que los personajes de esos respectivos géneros reaccionan ante ellos. Tanto la Bella como su padre tienen miedo de la Bestia; pero no reaccionan ante ella como si fuera sobrenatural, esto es, como si fuera una violación de la naturaleza o una criatura impura. Se trata más bien de una entidad maravillosa o fantástica del mundo de lo maravilloso y lo fantástico. No es un error categorial cosmológico o metafísico. El universo del cuento de hadas incorpora criaturas como la Bestia como parte y parcela de la naturaleza. Causa miedo por ser un ser grande y parecido a un animal con un temperamento espantoso. Pero no es una violación de la naturaleza. Ello viene señalado por la forma en que personajes como la bella y su padre reaccionan ante él.

En efecto, mi tesis en este caso según la cual la respuesta del personaje es generalmente decisiva, se ve apoyada también por el hecho de que a medida que la actitud de la Bella ante la Bestia se modifica y se enamora, el miedo del lector respecto a la Bestia disminuye proporcionalmente. (Ello se puede ver en la película *The Beauty and the Beast* de Jean Cocteau y en la serie de televisión del mismo nombre⁶⁴.)

⁶⁴ Otro interesante contexto en el que puede plantearse la cuestión de los «monstruos indiscernibles» es en la comedia. En películas como *Teen Wolf*, *Teen Wolf Two*, *My Demon Lover* y *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (etc., etc.), el público contempla criaturas que podrían aparecer exactamente igual en una película de terror como objeto de risa en lugar de figuras que ponen los pelos de punta. Además, los personajes de estas películas parecen considerar en general esos monstruos como violaciones de la naturaleza, como anormales, como transtornos del orden cósmico. Así, si no hay que pensar en esas comedias como contraejemplos de mi teoría habrá que dar alguna explicación.

La explicación comienza observando que estas comedias son parodias de las películas de terror; se ha introducido una medida de distancia cómica entre el mundo de ficción y el público. Esto suele operar de

Sin embargo, cuando se pasa de un cuento de hadas como la versión de «La bella y la bestia» de Madame de Beaumont a los casos paradigmáticos de terror como el monstruo de Frankenstein, Drácula, Mr Hyde, los Grandes Primordiales de Lovecraft y demás, la reacción de los personajes humanos ante dichos monstruos cambia. Los monstruos son considerados violaciones de la naturaleza y anormales, cosa que ponen de relieve las reacciones de los protagonistas. Éstos no sólo temen a esos monstruos; los encuentran repelentes, asquerosos, repugnantes, repulsivos e impuros. Son antinaturales en el sentido de que son abortos metafísicos y, en consecuencia, provocan repugnancia a los personajes de ficción, y, a su vez, se supone que provocan una respuesta congruente en el público.

He intentado apoyar mi caracterización de la reacción de los personajes ante los monstruos de terror desarrollando esta tesis mediante la consideración de muchos de los autores paradigmáticos y de muchas historias del género de terror. He procedido con la convicción de que ya hay un fuerte consenso acerca de los casos centrales del terror y, como creo que hemos mostrado, mi caracterización casa

tal forma que la atención del público se desplace del monstruo a las ridículas reacciones de los personajes ante los monstruos. En las películas del Teen Wolf los personajes pueden responder ante el monstruo como se respondería ante la criatura de la película de terror; sin embargo, el público sabe que ello es inadecuado porque el Teen Wolf es realmente una persona excelente; el Teen Wolf no satisface el requerimiento de que el monstruo sea genuinamente aterrador. Un personaje que no sabe esto y que reacciona como si el Teen Wolf fuera el hombre lobo resulta cómico en virtud de su errónea percepción de la situación frente a un público que tiene un conocimiento superior.

Las películas de Abbott y Costello también desplazan la atención hacia la respuesta del personaje para provocar un efecto cómico. Específicamente, las reacciones de Costello son ejercicios hiperbólicos. Los monstruos de esos filmes son bastante peligrosos; pero renuncian a su puesto de honor en favor de las apoplejías del virtuoso Costello.

con ellos. También se han elegido muchos ejemplos de casos menos famosos y tal vez incluso oscuros en este campo para sugerir el amplio alcance que tiene esta fórmula del terror. En mi propio caso encuentro estos ejemplos y multitud de otros como ellos leyendo y visionando obras del género amplia y azarosamente. La frecuencia con la que la caracterización basada en las obras de terror mejor conocidas se repitió en obras subalternas fue absolutamente asombrosa. Apuesto a que ahí donde otros investigadores peinen el terreno al azar continuarán acumulándose las evidencias que confirman la teoría.

Al exponer la precedente caracterización de la naturaleza del género de terror he supuesto que el género hizo su aparición hacia mediados del siglo XVIII. En esto creo que he aceptado el punto de vista dominante entre los historiadores de la literatura del género, que lo consideran un producto de la novela gótica inglesa y el *Schauerroman* alemán⁶⁵. La cuestión sobre cuál fue la primera novela del género de terror o de cuál es la primera novela gótica se puede discutir, aunque bien puede que sea indecible. Un candidato podría ser *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; sin embargo, se puede afirmar que su tono, como el de *Vathek*, de William Beckford, no es exactamente el tono correcto. Con todo, al menos parece haber consenso en que el género cristalizó hacia finales del siglo XVIII.

Si ello es así —y supondré que lo es basándome en las autoridades en la materia— se plantea la cuestión de por qué surgió el género en ese momento. En este sentido es útil recordar que la aparición del género de terror —especialmente en forma de novela gótica— coincide con el período que los

⁶⁵ El primer capítulo —«The Gothic Romance» de Frederik S. Frank— del libro de Marshall Tynm *Horror Literature: A Core Collection and Referente Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981, sitúa el comienzo de la historia del terror en 1762.

historiadores llaman «Ilustración» o «La edad de la razón». Este período se considera que abarca el siglo XVIII y que está marcado por la difusión de las ideas de un pequeño grupo de pensadores del siglo XVII —como Descartes, Bacon, Locke, Hobbes y Newton— entre un público lector relativamente amplio.

En general, parece justo suponer que el público lector no asimiló directamente su conocimiento de estos pensadores del siglo XVII a partir de las fuentes originales, sino que aprendió a través de la obra de gentes que Crane Brinton describe como «lo que llamaríamos hoy en día ‘divulgadores’, es decir, periodistas, hombres de letras, los jóvenes participantes de los *salons*»⁶⁶. Figuras conocidas entre éstos son Voltaire, Diderot, Condorcet, Holbach y Beccaria. El espíritu de la Ilustración se apoyaba en los inmensos logros de la ciencia natural —con Newton destacando como un héroe especial— y los intentos filosóficos de crear el marco de una ciencia unificada en el siglo XVII.

La razón fue elevada a facultad superior y se denunciaba todo cuanto impidiera su florecimiento. La religión fue objeto de especial desconfianza porque concedía a la fe y a la revelación un valor superior a la razón. La actitud crítica y escéptica hacia la religión podía escalar hasta convertirse en ateísmo. Diderot describe la figura del hombre que se dirige a la Naturaleza del siguiente modo:

¡En vano, oh esclavo de la superstición, buscas tu felicidad más allá de los límites del mundo en que te he colocado! Ten el coraje de liberarte a ti mismo del yugo de la religión, mi arrogante rival, que no reconoce mis prerrogativas. Expulsa a los dioses que han usurpado mi poder y retorna a mis leyes. Retorna a la naturaleza de la que hui-

⁶⁶ Crane Brinton, «Enlightenment», en *The Encyclopedia of Philosophy*, Nueva York, Macmillan Publishing Co. Inc. and The Free Press, 1967, vol. I, p. 519.

te; ella te consolará y hará desaparecer esos miedos que ahora te oprimen. Sométete de nuevo a la naturaleza, a la humanidad, y a ti mismo, y encontrarás flores esparcidas a lo largo del camino de tu vida⁶⁷.

Aquí la naturaleza es, desde luego, la naturaleza mecánica del sistema newtoniano. Y aunque gran parte del pensamiento de la Ilustración no fuera irreligioso una tendencia principal del período era opuesta a la superstición. La Ilustración se inclinaba a ver todos los aspectos del mundo como susceptibles de análisis científico; y, en este sentido, lo sobrenatural se consideraba un producto de la imaginación⁶⁸.

La novela de terror hace su aparición como género sobre este fondo intelectual. Así, resulta tentador especular que puede haber alguna relación entre el género de terror y la omnipresencia de la concepción ilustrada del mundo. Se pueden sugerir varias hipótesis acerca de la correlación de ambos fenómenos. Por ejemplo, se puede pensar que la novela de terror representa algo así como el aspecto subterráneo de la Ilustración. Donde ésta valora la razón, la novela de terror explora las emociones, emociones en efecto particularmente violentas desde el punto de vista de los personajes de ficción. Este contraste, por lo demás, se podría amplificar asociando a la Ilustración con la objetividad y a la novela de terror con la subjetividad⁶⁹.

⁶⁷ Citado en *The Philosophy of the Enlightenment* de Ernst Cassirer, Princeton, Princeton U.P., 1951, p. 135.

⁶⁸ Brinton, p. 520.

⁶⁹ Se suele establecer una correlación entre el florecimiento del género de terror y el movimiento romántico, movimiento que es, desde luego, una reacción a la Ilustración. Esta es una idea sugerente y no se debe rechazar completamente. Sin embargo, es importante comprender que no cuadra siempre fácilmente con las propias ideas de los románticos. Cuando en la introducción a sus *Lyrical Ballads* Wordsworth se queja

Y donde el converso a la Ilustración lucha por una concepción naturalista del mundo, la novela de terror supone, con finalidades literarias, la existencia de lo sobrenatural. Además, se puede decir que, por oposición a la fe ilustrada en el progreso, la novela de terror favorece una reacción. O, como mínimo, se podría ver la novela de terror como una esfera en la que se ha concedido a las creencias supersticiosas un foro de expresión residual y reducido a un ghetto. Es decir, la novela de terror, junto a poemas como «El rey de los alisos» de Goethe se puede ver como el retorno de lo reprimido por la Ilustración⁷⁰. En este caso, la novela de terror se puede concebir de varias maneras diferentes: se puede construir como compensación por lo que la Ilustración tiene bajo sospecha, operando como una válvula de seguridad; o puede concebirse como una suerte de explosión de lo negado.

Sin embargo, estas ideas provocativas pueden resultar muy difíciles de confirmar. Porque si la relación de la nove-

de las novelas desquiciadas hay que suponer que, entre otras cosas, está pensando en el gótico de terror. Al menos parece estar cuestionando que dichas obras sean parte realmente de una empresa visionaria.

⁷⁰ Hablando del género de lo fantástico, que tiene interesantes relaciones con el terror y que se discutirá en el capítulo tercero, Todorov dice que «no es más que la conciencia inquieta del positivista siglo XIX» (*The Fantastic*, p. 169). También en relación a lo fantástico Louis Vax sostiene que «el período de incredulidad permitió el surgimiento de la literatura fantástica en su sentido más estricto» (en «L'art de faire peur», *Critique*, I [nov. 1957], p. 929); Maurice Levy sostiene, por su parte, que «Lo fantástico es una compensación que el hombre se proporciona a sí mismo, a nivel de la imaginación, por lo que ha perdido al nivel de la fe» (*Le roman gothique anglais 1764-1824*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1968, p. 617). Y Georges Bataille, en un planteamiento más general sostiene que «aquellas artes que apoyan la angustia y la superación de la angustia que padecemos son las herederas de la religión» (*Literature and Evil*, Londres, Calder and Boyars, 1973, p. 16). Esta concepción del género también se corresponde con la autocomprensión del género de autores tales como H. P. Lovecraft.

la de terror con la Ilustración es inicialmente una relación conflictiva, uno se pregunta quiénes son los sujetos que padecen este conflicto. ¿Hace estragos ese conflicto en el alma de los lectores del género de terror? ¿Pero, entonces, sabemos que los lectores del género eran también conversos a la concepción ilustrada del mundo? ¿De hecho no es más probable que la mayoría de lectores del género de terror fueran cristianos corrientes antes que lumbreras de la Ilustración? O quizá deberíamos pensar en términos de dos grupos de lectores diferentes y opuestos de manera que los fans del terror son llevados a las novelas del género por la propaganda ilustrada. Pero entonces de nuevo la probabilidad de que los lectores del género de terror fueran tan perseguidos por el pensamiento ilustrado es al menos sospechoso, y, en cualquier caso, sería demasiado difícil de confirmar. Por supuesto, se podría intentar localizar el conflicto no en los individuos sino en la cultura en sentido amplio. No obstante, esta puede resultar una concepción de la sociedad demasiado antropomórfica, mientras que, al mismo tiempo, requiere un poco de explicación. Esto es, ¿cómo se produciría dicho conflicto si no es mediante la experiencia de los individuos?

Ninguna de estas preocupaciones derrota de modo concluyente las precedentes hipótesis acerca de la relación del género de terror con la Ilustración. Representan en cambio exigencias para seguir investigando y clarificando los conceptos. No estoy pidiendo que estas hipótesis sean desestimadas, sino sólo que se desarrollen. Son unas sugerencias desafiantes demasiado imprecisas para ser confirmadas actualmente.

Sin embargo, es posible que haya una conexión entre la novela de terror y la Ilustración que pueda basarse en consideraciones conceptuales antes que en consideraciones empíricas. A lo largo de mi discusión hasta aquí he subrayado que la emoción del terror-arte incluye una noción de la naturaleza que el monstruo —en el que se centra la emoción—

viola. Los monstruos son sobrenaturales o, si están confeccionados por la fantasía de ciencia ficción, por lo menos desafían la naturaleza tal como la conocemos. Es decir, los monstruos de terror encarnan la idea de una violación de la naturaleza. Pero para tener una violación de la naturaleza se necesita una concepción de la naturaleza —una concepción que relegue al ser en cuestión al reino de lo no natural—. Y en este sentido, se podría sugerir que la Ilustración proporcionó a la novela de terror la norma de lo natural precisa para producir la suerte de monstruo correcto.

Esto es, donde un lector opera con una cosmología en la que brujas, demonios, hombres lobo y fuerzas espectrales son parte de la realidad, bien que una parte temible, no está disponible el sentido de violación de la naturaleza que acompaña al terror-arte. La concepción científica del mundo de la Ilustración, sin embargo, suministra una norma de lo natural que proporciona el espacio conceptual necesario para lo sobrenatural aun cuando considere ese espacio como el de la superstición.

No pretendo afirmar que los lectores y escritores de novelas góticas en particular y de terror en general creyeran uniformemente en la Ilustración. No obstante, la perspectiva ilustrada sobre aquello que abarca la realidad científica y sobre lo que cuenta como superstición no estaba tan extendida. A finales del siglo XVIII los lectores y los escritores probablemente no tenían una visión elaborada de la ciencia y tampoco aceptaban necesariamente todo lo que la ciencia proclamaba. Sin embargo, como los lectores de hoy, que generalmente no están al tanto de los descubrimientos científicos recientes, probablemente tenían suficiente idea de dicho punto de vista como para identificar, en la forma extremadamente amplia que presupone el terror-arte, aquello que la ciencia considera como creencia supersticiosa, especialmente lo que tiene por una violación de la naturaleza.

Una hipótesis, pues, acerca de la correlación entre la Ilustración y la aparición del género de terror es que éste presuponía algo así como la visión científica de la Ilustración para generar el requerido sentido de violación de la naturaleza. Es decir, la Ilustración puso a disposición la clase de concepción de la naturaleza o la clase de cosmología necesaria para crear un sentido del terror. No es necesario suponer que el público lector aceptara la totalidad de la ciencia ilustrada, sino sólo que tenían un sentido operativo de lo que esa concepción consideraba como fuera del ámbito de la naturaleza. Tampoco hay que presuponer que los lectores estuvieran de acuerdo con ese punto de vista, sino sólo que para los fines propios de la ficción de entretenimiento, podían reconocer y utilizar su perspectiva sobre las fronteras de la naturaleza⁷¹.

Claro que esta hipótesis puede ser susceptible de reservas planteadas desde el punto de vista de la hipótesis del retorno-de-lo-reprimido-por-la-Ilustración. Es decir, que se puede mostrar que la concepción de la Ilustración no era tan familiar al público lector como estamos suponiendo. Mi presentimiento es que no resulta problemático creer que la

⁷¹ Esta es una conjetura sobre el surgimiento del género de terror en el siglo XVIII. No pretendo sostener que no había terror-arte antes del siglo XVIII. He restringido mi teorización a las obras del siglo XVIII hasta el presente siguiendo lo que tengo por consenso de las autoridades en el campo relativo a lapso de vida del género. De hecho, puede haber ejemplos de terror-arte previos a la cristalización del género; ciertamente, hay precedentes de varios tipos, así como importantes obras de transición como *El monje* de M. G. Lewis. La tarea de la crítica es identificar las obras tempranas de terror-arte, establecer que se trata de ejemplos de terror-arte (y no meras predecesoras incompletas del mismo), y explicar cómo en el contexto cultural en el que surgen el monstruo de esas ficciones se podía identificar como antinatural dentro de los esquemas conceptuales vigentes. Si esto puede hacerse o no —yo no tengo una convicción concreta en este asunto— es algo que hay que determinar por medio de ulteriores investigaciones.

visión de la naturaleza proclamada por la Ilustración era ampliamente conocida, aunque no era abrazada por la mayoría del público lector. Sin embargo, si esta conjetura se demostrara históricamente insostenible las consecuencias para esta teoría de la naturaleza del terror-arte no serían devastadoras. Sólo refutarían estas ideas acerca del origen del género de terror en el siglo XVIII. No cuestionarían la caracterización de la naturaleza de este género.

Metafísica y terror, o la relación con la ficción

En este capítulo voy a ocuparme en la exploración de la relación entre el público y las ficciones de terror. Estas relaciones requieren una elucidación filosófica porque en ellas se producen interacciones entre lectores o espectadores reales y seres inexistentes —esto es, monstruos y protagonistas de ficción— que parecen tener un curioso carácter. Por ejemplo, queremos saber cómo es posible que nos puedan aterrar las ficciones, es decir, seres y acontecimientos que, en algún sentido, no existen y que, para poder estar aterrados, tenemos que saber que no existen. Con objeto de tratar estos problemas, tendremos que decir finalmente algo acerca del estatus ontológico de los seres de ficción, lo cual creo que nos permitirá clarificar la forma en que las ficciones no existentes pueden afectar al público real, es decir, pueden producirle terror.

El grueso de este capítulo voy a dedicarlo a llevar a cabo —bajo el subtítulo de «Ficciones atemorizantes»— un examen del modo en que los monstruos de ficción pueden excitar emociones reales en lectores y espectadores. El problema aquí es que muchos consideran paradójicas dichas respuestas a la ficción. Pues si sabemos que no hay cosas tales como los monstruos podríamos concluir que de ello se

sigue que hay algo misterioso en que nos aterren. En efecto, este no es sino un caso característico de un supuesto problema más amplio —llamémosle la paradoja de la ficción— que provoca que nos preguntemos si y cómo es posible responder con emociones genuinas a lo que sabemos que no es el caso. Intentaré disolver la paradoja de la ficción explicando por qué no hay nada extraño en responder con genuinas emociones a las entidades de ficción, incluyendo los monstruos.

Pero es claro que al consumir ficciones de terror no sólo nos vemos envueltos en relaciones con seres terroríficos; también tenemos relaciones con los protagonistas de la ficción. En este contexto, podemos preguntarnos si hay algo especial en nuestra relación con los protagonistas de las ficciones de terror. Por ejemplo, ¿nos *identificamos* con esos personajes. ¿Es nuestro miedo su miedo a los monstruos? ¿O es una relación distinta a la de la identificación? De esta forma concluiré el presente capítulo con una discusión de la noción de identificación con el personaje. Criticaré la noción de identificación con el personaje a la vez que intentaré ofrecer modos alternativos de pensar nuestras relaciones con los protagonistas de las historias de terror.

*Ficciones atemorizantes: sobre la paradoja de la ficción
y su solución*

Aun cuando en algún sentido los monstruos de las ficciones de terror no existen parecen tener consecuencias causales en el mundo real: arte-aterran al público. Así, una cuestión que se nos plantea es cómo es que las ficciones pueden tener impacto en el mundo real. Esta cuestión se complica ulteriormente por dificultades derivadas de la filosofía de la mente. Pues la inexistencia de las criaturas de terror es, por así decirlo, no sólo un hecho, sino que parece

ser un hecho fácilmente accesible a los consumidores de las ficciones de terror y reconocido por ellos. Sin embargo, el público parece ser atemorizado por las ficciones de terror; de hecho, parece buscar dichas ficciones, al menos en parte, o bien para ser atemorizado por ellas o bien sabiendo y admitiendo que probablemente va a pasar miedo con ellas. ¿Pero cómo puede producir miedo lo que se sabe que no existe?

Por ejemplo, pensamos que la forma de calmar a un niño asustado es asegurarle que los fantasmas no existen; este es según se cree el mejor modo de hacer desaparecer el miedo a los espectros. No obstante, el público del género de terror parte normalmente de esta convicción. Así, ¿cómo pueden atemorizarle los monstruos de ficción, monstruos que sabe que no existen?

Los problemas que se plantean aquí son al menos de dos clases. Tenemos la necesidad de una explicación metafísica de cómo es posible que las ficciones —es decir, lo que en algún sentido *no es*— tenga un efecto sobre lo que es. Y, en segundo lugar, esta relación tiene que resolverse de modo tal que trate con lo que, por consenso, parece ser paradójico: que esta relación casual, que se traduce en terror-arte del lado del público real, ocurre ante el hecho de que el público real no cree que existan los monstruos.

Este segundo problema —que, según el ejemplo de Kendall Walton¹, podemos llamar *ficciones atemorizantes*— es, por supuesto, realmente un caso característico de un problema filosófico más amplio al que podemos denominar la paradoja de la ficción. Esta paradoja se puede resumir en la pregunta siguiente: «¿Cómo es posible que nos emocionen las ficciones?». Dados los objetivos de este libro, necesitamos responder a la pregunta de cómo podemos tener miedo

¹ Kendall Walton, «Fearing Fictions», *Journal of Philosophy*, 75 (1978).

y sentir repugnancia ante los monstruos de ficción. Pero la respuesta a esta cuestión es del mismo tipo que las respuestas a preguntas acerca de cómo es posible que sintamos pena por el Rey Lear, de cómo la situación de Edipo nos mueve a sentir compasión y temor, de cómo, en la novela *El juicio*, K. nos despierta sentimientos de angustia y frustración, y de cómo el Casaubon de Eliot nos hace sentir indignados.

Para empezar podríamos preguntarnos si realmente hay aquí un problema. Al fin y al cabo, parece un hecho de la naturaleza humana que las personalidades y las situaciones de otras personas nos afectan emocionalmente. En iguales condiciones, nos apenamos por aquellos en los que se ceba la mala fortuna y nos indignamos ante la injusticia. Esto es, pues, un hecho de la vida. De modo que ¿por qué habría algo misterioso en que reaccionemos del mismo modo a los personajes de ficción?

Realicemos, sin embargo, un experimento mental. Imaginemos que un amigo nos cuenta que su hermana, una brillante científica, ha contraído una enfermedad exótica que la matará en un mes. Y también que sus hijos, igualmente brillantes, por no mencionar lo bien educados y prometedores, serán puestos bajo la tutela de un tío cruel y miserable. No cabe duda de que los pondrá bajo una dieta de gachas, los hará trabajar hasta el agotamiento e interrumpirá sus clases de ballet. Cuando la catástrofe se combina con la catástrofe nuestra consternación se incrementa. Pero ahora imaginemos que, tan pronto como damos señales de experimentar una reacción emocional, el amigo nos cuenta que se lo ha inventado todo. Que no tiene ninguna hermana, que no hay niños, que no hay gachas. Presumiblemente, la emoción que había estado generándose se disipa, tal vez para ser reemplazada por otra, quizá de enfado por haber sido engañados. O, por poner otro ejemplo, ¿qué ocurriría con nuestra indignación por las circunstancias de los etí-

pes muriendo de hambre si nos enteráramos que toda la cobertura del asunto fuese un montaje de los medios informativos? Nos sentiríamos heridos por la manipulación periodística, pero ya no nos podrían emocionar las víctimas de la hambruna si supiéramos que no hay tales víctimas².

Lo que estos experimentos mentales supuestamente indican es que hay una relación necesaria entre nuestras creencias y nuestras emociones. Para poder tener la emoción pertinente —sea de pena, sea de indignación— debemos tener creencias acerca de cómo son las circunstancias, incluyendo la creencia de que los agentes envueltos en esas circunstancias existen. Sin la creencia de que hay etíopes muriéndose de hambre no podemos formar la emoción de indignación respecto a las descripciones contemporáneas de los mismos.

La necesidad de tales creencias para esas respuestas emocionales también es apoyada por ciertos hechos comunes relativos a lo que cuesta extinguir las emociones. Cuando nos enteramos de que una historia ha sido inventada, nuestras simpatías se esfuman. Cuando queremos persuadir a un conocido de que su emoción es irracional, tratamos de mostrarle que las creencias en las que se basa son falsas, o al menos que las entiende erróneamente (esto último tal vez sea clave para la terapia psicoanalítica). Esto es, las modificaciones en las creencias parecen ser correlativas con las modificaciones en las emociones asociadas. Además, esta hipótesis parecería tener el apoyo de la teoría de las emociones que he presentado en el capítulo anterior, porque, en la medida que los elementos cognitivos especificables —construidos en su mayor parte como creencias—, son esencialmente constitutivos de la identidad de una emoción dada, donde no hay creencia la emoción no consigue aparecer.

² Otros ejemplos de este tipo pueden encontrarse en Colin Radford, «How can we be moved by the fate of Anna Karenina?», *Supplementary Volume of the Aristotelian Society*, 49 (1975).

Sin embargo, si las creencias de un determinado género son esenciales a las respuestas emocionales, entonces resulta difícil explicar cómo podemos tener respuestas emocionales a la ficción. Porque es un presupuesto de la institución de la ficción que los acontecimientos y personajes de las novelas, etc., no existen. Nunca hubo un monstruo de Frankenstein, y todo lector normal e informado lo sabe (y, por tanto, lo cree). Además, en las ficciones que hacen referencia al mundo real —al modo en que *Por quién doblan las campanas* se refiere a la guerra civil española— los acontecimientos reales y las personas mencionadas son subsidiarios del modo en que se articulan en la historia de los personajes de ficción y sus aventuras. Es decir, hasta cierto punto se «ficcionalizan» por medio de su asociación con personajes y hechos inventados. Y esto es algo de lo que los lectores normales e informados son conscientes.

Pero hemos encontrado una pega o, al menos, una aparente paradoja. Porque, por un lado, nuestro conocimiento de la institución de la ficción nos dice que los lectores normales e informados no creen que existan los personajes y circunstancias de las ficciones. No obstante, en orden a tener respuestas emocionales ante los personajes de tales historias, —en el modelo de nuestros experimentos mentales— habríamos de tener la creencia de que existen realmente las víctimas sobre cuya difícil situación nos emocionamos. Al modo de algunos teóricos (que discutiremos más adelante) podríamos intentar decir que, de hecho, no respondemos emocionalmente a las ficciones y a sus habitantes. Pero esto, al menos inicialmente, no parece cuadrar con los hechos. De entrada, parece que respondemos emocionalmente a la ficción. ¿Pero cómo se puede explicar esto coherentemente con los presupuestos anteriores: que las respuestas emocionales requieren nuestra creencia en la existencia de las personas y los acontecimientos que comprenden el objeto de dichas emociones y que cuando se trata de ficción sabemos (y creemos) que los personajes y acontecimientos implicados no existen?

Otro modo de enfocar esa cuestión es simplemente preguntar cómo es posible que nuestras emociones se disipen cuando nos enteramos de que algo que alguien nos está contando es un cuento chino, en tanto que nuestras emociones no parecen desaparecer ante las ficciones «oficiales». ¿Qué diferencia hay, en principio, entre las historias imaginadas anteriormente y una ficción? En ambos casos la historia es inventada. De modo que ¿por qué saber que un tipo de historia es falso cortocircuita nuestras respuestas emocionales, mientras que, en el otro tipo de historia, digamos con *Crimen y castigo*, el hecho de que sea una ficción en modo alguno impide una respuesta emocional? En un caso nos enteramos de que el cuento chino es una ficción después de que nos lo hayan contado, pero ¿por qué ello establece una diferencia? De hecho, se podría contar exactamente la misma historia como invención o presentada como ficción. Y la primera es de suponer que difícilmente apoyaría respuestas emocionales mientras que la segunda las genera. ¿Cómo es que resulta coherente, podría preguntarse, semejante variación en nuestro comportamiento o reacción aparentes?

Nuestras respuestas emocionales a la ficción parecerían implicar, así, que creemos que los personajes de ficción existen, mientras que simultáneamente damos por supuesto que los consumidores de ficción normales e informados no creen en la existencia de los personajes de ficción. Parece claro que una vía para intentar explicar esto de un modo que elimine la contradicción es rechazar la premisa de que los consumidores de ficción no creen en la existencia de personajes de ficción. Ésta podría denominarse la teoría de la ficción como ilusión.

La teoría de la ficción como ilusión

De acuerdo con la teoría de la ficción como ilusión, cuando estamos aterrados por la aparición de Mr. Hyde en

el escenario creemos que estamos en presencia de un monstruo. La técnicas de verosimilitud en el teatro o en el cine se nos imponen de tal manera que nos engañan para que creamos que un monstruo surge amenazador ante nosotros. Así, según esta concepción, no ocurre que espectadores normales e informados no crean que no existan las entidades de ficción correspondientes. Por medio de las ilusiones en el escenario y en la pantalla se nos engaña para que creamos que Hyde está frente a nosotros. Esta maniobra eliminará la contradicción, pero al coste de convertirnos, aunque sólo sea durante el tiempo de la ficción, en supersticiosos, esto es, gentes que creen en vampiros, invasores extraterrestres o cualquier otra criatura sobrenatural artificialmente creada por medios ilusionistas.

Sin embargo, existen muchos problemas bien conocidos con las teorías de la ilusión de esta clase. En primer lugar, tales teorías casan mal con lo que podemos observar acerca de los espectadores de ficciones de terror. Es decir, si uno realmente creyera que en el teatro estuvieran realmente presentes seres letales que cambian de forma, demonios, cánibales intergalácticos o zombis tóxicos, difícilmente uno se estaría sentado mucho rato. Probablemente intentaríamos largarnos, escondernos, protegernos o contactar con las autoridades pertinentes (la policía, la NASA, el obispo, las Naciones Unidas, el Departamento de Higiene). Es decir, la gente no se comporta como si creyera que realmente estuviera cerca de monstruos cuando va a los espectáculos de terror. Postular este tipo de creencia puede exonerarles de las acusaciones de inconsistencia, pero al precio de hacer su conducta inexplicablemente complaciente, por no decir directamente autodestructiva y atontada.

Además, aunque la teoría de la ilusión pueda parecer aplicable a las ficciones visuales —obras de teatro y películas, por ejemplo— se aplica con menor facilidad a las ficciones literarias. ¿Cuál es exactamente la ilusión que nos conquista cuan-

do leemos que la niña Regan está poseída en Georgetown? ¿Pensamos, cuando lo leemos, que una niña pequeña está insultando en inglés del revés a algún cura católico? ¿Pero eso no produciría tanto miedo si estuviéramos leyendo *El exorcista* en Kansas City, verdad? Cuando la noción de ilusión se aplica al drama y el cine tenemos una fuente de terror más fiable porque propone que creemos que el monstruo está realmente a una corta distancia. Pero esta clase de ilusión, si tiene que ser la fuente del terror, no encaja bien con la experiencia de la lectura. En efecto, hablar de ilusión se aplica mejor a los fenómenos visuales. Así, a fin de extender la ilusión a la teoría de la literatura habríamos de desarrollar un modelo de ilusión literaria que concordara con la experiencia y la conducta de los lectores. Hasta donde yo sé, nadie lo ha hecho, ni parece una línea de especulación prometedora.

Desde luego, una objeción todavía más seria a las teorías de la ilusión acerca de la respuesta del público es que la clase de ilusiones postuladas son tales que impedirían la posibilidad misma de apreciar las ficciones en general y las ficciones de terror en particular. Es decir, si cuando leemos o vemos ficciones llegamos a convencernos, aunque por engaño, de que existen hombres lobo en nuestra cercanía, sería difícil seguir saboreando la historia. Querríamos tomar algunas medidas prácticas para asegurar nuestra vida y las de nuestros seres queridos. Una de las condiciones de ser una institución de ficción de la que obtenemos entretenimiento y placer es que sabemos que las personas y acontecimientos no son reales. Obviamente, en el caso del terror, no podríamos estar seguros en el disfrute del espectáculo si creyéramos en su realidad. Si la teoría de la ilusión fuera verdadera, el terror sería demasiado perturbador para todo el mundo salvo para los héroes, los masoquistas consumados y los asesinos profesionales de vampiros. La teoría de la ilusión está en franco desacuerdo con los presupuestos de la institución de la ficción (que algunos teóricos intentan caracterizar por

medio de las metáforas de la distancia) que hacen posible la apreciación de la misma.

Se podría intentar salvar la teoría de la ilusión reemplazando la idea de que las ficciones nos engañan por la idea de que las técnicas de la ficción simplemente nos hacen olvidar momentáneamente que ni Huck Finn ni Drácula existen. Sin embargo, al reformular la teoría en términos de olvido en lugar de engaño tropezamos con los mismos problemas. Una persona que olvida la inexistencia de los vampiros debería comportarse de modo más prudente de lo que normalmente hace el público, en tanto que, al mismo tiempo, sea cual sea el tiempo durante el que olvidamos que Drácula no está realmente en el teatro, sigue siendo verdad que no podemos disfrutar realmente de sus estratagemas mortales.

En este punto de la dialéctica —si nos comprometemos a eliminar este lado de la contradicción que dice que no creemos en la existencia de seres de ficción como Drácula— podríamos intentar dar una explicación psicológica de cómo nuestro conocimiento de que Drácula no existe es efectivamente neutralizado mientras creemos que vemos ficciones, lo que nos permite responder ante él como si creyéramos que es real. Esto es, podríamos intentar argumentar que en virtud de algún tipo de operación psicológica nuestro conocimiento de que Drácula no existe se neutraliza de modo que ello permite o nos permite responder a las representaciones y descripciones de él con convicción emocional, esto es, como si creyéramos que Drácula vive. Una expresión familiar del arte en este contexto es el de «la suspensión voluntaria de la incredulidad».

Esta idea se atribuye a Coleridge, quien en su *Biographia Literaria* observa que en su parte planificada de las «Baladas líricas» buscaba un efecto

... en el que se acordó que mi esfuerzo debía dirigirse a personas y personajes sobrenaturales, o al menos románti-

cos; pero de modo que transfiriera de nuestra naturaleza interior un interés humano y algo parecido a la verdad suficientes para procurarles por un momento a esas sombras de la imaginación esa voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética³.

Es interesante para nosotros que Coleridge introduzca la idea en el contexto de las ficciones sobrenaturales. Además, parece una expansión de una teoría de la ilusión acerca de la respuesta a la ficción. Pues Coleridge observa que los «incidentes y agentes iban a ser al menos en parte sobrenaturales; y la excelencia pretendida iba a consistir en interesar los afectos por medio de la verdad dramática de tales emociones en la medida que acompañarían dichas situaciones de modo natural suponiendo que fueran reales»⁴. Sin embargo, el estado del lector se caracteriza por entrar en algo distinto a los estados de ilusión, engaño o mero olvido. Porque los estados como el de la ilusión y el olvido sugieren pasividad y falta de autoconsciencia por parte del público.

A la víctima de una ilusión le ha ocurrido algo; ha sido pillada inconscientemente; ha sido engañada, lo cual requiere que no sea consciente de lo que ocurre. Por otro lado, el olvido es algo que a uno le pasa; no puedo olvidar algo y a la vez ser consciente de aquello que he olvidado. Pero la idea de una «suspensión voluntaria de la incredulidad» tiene un aspecto activo. Suena como algo que uno se hace a sí mismo y de lo que se es consciente. Supuestamente tiene como resultado que el lector se toma los acontecimientos y agentes de la ficción como reales.

Coleridge no avanza particularmente en la cuestión del modo en que la suspensión de la incredulidad se supone

³ Samuel Taylor Coleridge, «Biographia Literaria», en *Selected Poetry and Prose of Coleridge*, ed. de Donald Stauffer, Nueva York, The Modern Library, Random House, 1951, p. 264.

⁴ Coleridge, «Biographia Literaria», p. 264.

que funciona. Parece que la incredulidad que hay que poner en suspenso tiene que ver, para lo que a nosotros nos interesa, con creencias como, por ejemplo, «La Criatura de la Laguna Negra no existe». Se la denomina «incredulidad» en el sentido de que tiene que ver con creencias negativas. Al suspender dichas creencias, sea lo que sea lo que haya en nuestra respuesta emocional a –nuestro terror ante– la Criatura es puesta bajo control. Ello nos permite suponer que la Criatura es real, dando cauce así al compromiso emocional. Este proceso está bajo la dirección de la voluntad. Voluntariamente optamos por abandonar la convicción de que la Criatura no existe permitiendo una respuesta emocional que presupone que dicha Criatura existe.

Si esta interpretación de la «suspensión voluntaria de la incredulidad» es correcta, entonces la idea no es muy recomendable. Cuando menos, parece postular un acto de la voluntad por parte del lector que pocos, si alguno, pueden recordar. Desde luego, si se dice que esta actividad es subconsciente, nos preguntaremos entonces si deberíamos identificarla como un acto de la voluntad (una suspensión *voluntaria*). Además, si se dice que no recordamos esa acción porque está reprimida y/o es inconsciente, entonces es todavía más improbable que se trate de un acto de volición.

Asimismo, la idea de una suspensión voluntaria de la incredulidad –en la medida que la incredulidad tiene que ver con creencias negativas– parece implicar que es posible querer creer. Pero, pace Descartes⁵, la creencia no es algo que esté bajo nuestro control. No podemos querer nuestras creencias, tenerlas a voluntad. Inténtelo. Tome una proposición, por ejemplo, « $5+7=1492$ »; y ahora intente creer en ella voluntariamente. No se puede. Dirá usted quizá que en

⁵ En su «Meditación IV: de lo Verdadero y lo Falso», Descartes mantiene que en ciertos casos podemos querer nuestras creencias. Esta suposición fue posteriormente cuestionada por Spinoza y Hume.

este caso el problema es que sabe que esta proposición es falsa⁶. Pero intente querer creer en una proposición —quizá «Hay lilas en otras galaxias»— sobre cuya verdad o falsedad no tenga una posición. Puede usted considerar dicha proposición; la entiende. ¿Pero puede usted querer creer en ella? La creencia no es algo que nosotros añadamos, mediante un acto de voluntad, a las proposiciones que entendemos. Antes bien, la creencia es algo que nos ocurre. En la medida que la idea de una suspensión voluntaria de la incredulidad implica que podemos controlar directamente lo que creemos, la idea misma parece increíble.

Pero tal vez se pueda responder que esta objeción se fija excesivamente en la idea de la voluntad de creer, mientras que lo que se quiere es en primer lugar y ante todo una *suspensión* de la creencia. Así, cuando estamos leyendo una ficción de terror, no queremos creer que el Monstruo de la Niebla es real, sino sólo suspender la creencia de que el monstruo de la Niebla es real, pero sólo suspendiendo la creencia de que el monstruo de la Niebla no es real. ¿Es eso plausible?

En la vida cotidiana en ocasiones suspendemos algunas de nuestras creencias. Muchas personas educadas en la sociedad racista norteamericana de los años cincuenta creían que los no blancos eran algo inferiores⁷. Y, antes del mo-

⁶ Por supuesto, en el contexto del argumento concerniente a la ficción en general y a la ficción de terror en particular acerca de la posibilidad de la creencia voluntaria, ésta no es una réplica realmente aceptable de parte del que propone la suspensión voluntaria de la incredulidad. Pues al igual que la proposición « $5+7=1492$ » la proposición «No es el caso que Drácula no exista» y su equivalente «Drácula existe» son proposiciones que sabemos que son falsas. Si no podemos querer creer que « $5+7=1492$ » sobre la base de su falsedad, entonces, análogamente, no podemos querer creer que «Drácula existe».

⁷ Si alguien piensa que aquí hay un problema porque estoy hablando de creencias antes que de incredulidad se podría cambiar el ejemplo a una proposición en la que no se cree —«Los no blancos no son los iguales de los blancos»— y el argumento progresará igualmente.

mento en que cambiamos esta creencia para reconocer la igualdad de las razas, la creencia estaba ya en cuarentena. Esto es, en un cierto momento de la evolución de nuestro pensamiento muchos llegaron a suspender la creencia en la superioridad de los blancos como estadio previo al abandono total de la misma. Sin embargo, una condición para suspender nuestra creencia en esta cuestión era que la creencia estaba siendo minada. Nuestra convicción había recibido una sacudida. Se sumaban la evidencia y el argumento.

Además, con los problemas filosóficos nos hallamos ante el mismo caso. Cuando Descartes nos anima a suspender nuestras creencias acerca de la existencia del mundo externo lo hace para minar nuestra certeza acerca de dichas convicciones mediante consideraciones como la del genio maligno⁸. Es decir, antes de que podamos suspender una creencia hemos de tener razones al menos para sospechar que es falsa.

Pero volviendo de estos casos de suspensión de la creencia más o menos claros al caso de la recepción de la ficción, las creencias deben estar de algún modo bajo sospecha antes de ser suspendidas. Se las suspende porque algunas consideraciones críticas nos llevan a despedirnos de ellas. Pero nuestras creencias —que *Drácula* es una novela y que el conde no existe— no se despiden mientras leemos. No hay evidencias que socaven o contesten dichas creencias. No son cuestionadas de forma que pensemos que o bien tenemos que revisarlas o bien tenemos que rechazarlas. La situación es radicalmente diferente de las que encontramos en las suspensiones del género que acabamos de ver. Por tanto, hay pocas razones para asimilar nuestra recepción de la ficción con la noción corriente de suspender una creencia. Y para quienes mantienen que en este caso hay algo especial o ex-

⁸ Véase la Primera Meditación cartesiana.

traordinario, y no obstante plausible, una idea a explorar, la carga de la prueba les corresponde llevarla a ellos.

En la cuestión de la suspensión de la creencia puede haber un modo en el que cabría argumentar que, en cierta medida, está bajo nuestro control. No podemos querer creencias que sirvan para contradecir y por ello minar las creencias que hay que suspender. Pero podemos ponernos a nosotros mismos en ciertas situaciones en las que podemos predecir que nuestras creencias serán cuestionadas. Un racista, tal vez uno moralmente interesado en poner a prueba sus puntos de vista, puede asistir a clases de antropología, un fundamentalista puede asistir a conferencias sobre la evolución, y un defensor de la idea de que la tierra es plana puede visitar observatorios y hablar con astrónomos. Esto es, se puede poner uno mismo en contextos en los que la evidencia y los argumentos probablemente vayan a cuestionar y minar las propias creencias, exactamente como uno puede evitar diligentemente tales contextos si uno quiere mantener incólumes sus creencias. Sin embargo, esta admisión calculada del grado limitado en que la suspensión voluntaria de la creencia puede guiarse voluntariamente no proporciona apoyo alguno a quienes querrían aplicar esta idea a las ficciones. Pues no buscamos el género de cuestionamiento de nuestra creencia de que Drácula no existe para suspenderla; no estamos buscando opiniones contrarias. Además, incluso si hubiera opiniones contrarias no las buscaríamos mientras gozamos de la ficción. Y, en cualquier caso, sostengo que en realidad nunca abandonamos nuestra convicción de que Drácula es una ficción.

A todo ello se suma que, de hecho, tampoco parece que la idea de una suspensión voluntaria de la incredulidad funcione realmente para lo que sus defensores la proponen. Empezamos por considerarla un medio para neutralizar la contradicción de que el lector —como participante informado en la práctica de la ficción— cree que el Golem no existe, mientras

que el mismo lector –al sentirse aterrado por el Golem– evidencia que, dadas las condiciones requeridas para la respuesta emocional, cree en la existencia del Golem. Supuestamente, al suspender la incredulidad –esto es, la creencia de que el Golem no existe– la contradicción queda superada. ¿Pero es así? Pues, ¿cómo podremos suspender nuestra incredulidad a menos que nos demos cuenta que la obra que tenemos ante nosotros es una ficción? Esto es, suponiendo que podamos querer suspender la incredulidad de algún modo adecuado para la ficción, todavía tendremos que saber y creer que estamos ante una ficción –una concatenación de personas y acontecimientos que no existen– para poner en marcha correctamente un proceso de suspensión psicológica. Así, la idea de una suspensión de la incredulidad no se libra de la creencia de que el Golem no existe; se requiere dicha creencia para querer la suspensión de la incredulidad. La suspensión de la incredulidad no se deshace del problema. En el mejor de los casos, resitúa la contradicción desplazándola un paso atrás. No es una solución al problema sino más bien una re-descripción cuando menos oscurecedora del problema.

Además, al igual que ocurre con variantes menos complicadas de la teoría de la ilusión, la hipótesis de la suspensión voluntaria de la incredulidad obliteraría la posibilidad de responder adecuadamente a las ficciones. Como hemos subrayado anteriormente, para responder adecuadamente a algo como una película de terror –para permanecer en nuestros asientos en lugar de llamar al ejército– tenemos que creer que estamos ante un espectáculo de ficción. Si tuviéramos que suspender nuestra creencia de que lo que vemos es ficción y tomarlo por real, los placeres normales y adecuados de la ficción se volverían imposibles⁹.

⁹ Mis argumentos contra la idea de la suspensión voluntaria de la incredulidad subrayan que no parece haber ninguna evidencia para la realización de un acto de la voluntad. Pero tal vez comprar una entrada

Hasta aquí he estado examinando teorías que intentan tratar con la contradicción supuesta —que al responder a las ficciones emocionalmente evidenciamos que creemos en la

para ver una película de monstruos o decidir leer una novela de terror se tomará como evidencia del acto relevante de voluntad. En otras palabras, leer la novela o ver el film como ficciones son los actos relevantes de voluntad. Pero entonces suspender la creencia se convierte en un asunto de leer o ver deliberadamente una ficción. Pero en el contexto del argumento en cuestión, la suspensión deliberada de la incredulidad se suponía que señalaba un proceso, además de leer y ver deliberadamente una ficción. Si no es ese proceso «añadido», entonces es difícil ver cómo resolverá la paradoja de la ficción tal como se ha formulado. Leer deliberadamente *El exorcista* como una ficción no neutralizará nuestra creencia de que el demonio que posee a Regan, así como Regan misma, no existen. Desde luego, se podría estipular que la suspensión voluntaria de la incredulidad es justamente el proceso de leer deliberadamente una ficción. Pero entonces es difícil ver cómo esta idea puede presentarse de modo útil como respuesta a la paradoja de la ficción. Sólo es un modo de replantear el problema, incluso si encuentra un significado inofensivo para la expresión *suspensión de la incredulidad*.

Otra tentativa también de salvación del punto de vista de la suspensión de incredulidad ante mis argumentos podría ser el siguiente: supongamos que para la suspensión ordinaria de la incredulidad nuestras creencias asentadas tienen que estar bajo el fuego de evidencias que las cuestionan; yo doy por supuesto que no hay evidencias en contra de las ficciones. Pero tal vez alguien podría sostener que en las películas, por ejemplo, la evidencia en contra la proporcionan las imágenes mismas de la película. Puesto que éstas son sólo imágenes de ficción, para empezar somos escépticos acerca de si lo que retratan es verdadero. Pero si esa es la evidencia en contra nos preguntaremos cómo llegó a adquirirse la creencia que está siendo contestada —por ejemplo, que Rodan esté en el aire—. Las imágenes de ficción mismas tendrán que ser simultáneamente la fuente de nuestra creencia y de nuestro escepticismo. Y es extremadamente difícil ver cómo esto pueda funcionar. Antes bien, yo diría que las imágenes de Rodan nos presentan la idea de Rodan, una criatura cuya existencia no es algo que estemos inclinados a defender. Así, si nos damos cuenta de que la única evidencia que tenemos para su existencia es la imagen del film, no pensamos repentinamente que una de nuestras creencias está siendo cuestionada, ya que nunca tuvimos esa creencia en primer lugar.

existencia de aquellos seres cuya existencia también negamos abiertamente— cuestionando el supuesto de que, en algún sentido, negamos la existencia de las personas y objetos de las ficciones. Esto es, por medio de nociones como la ilusión o la suspensión de la incredulidad las anteriores teorías defienden que nuestra creencia de que las ficciones no son reales no es tan incondicional como sugiere nuestra paradoja de marras. La ficción puede promover la ilusión de realidad o la suspensión de la incredulidad de tal manera que sea posible que el público responda emocionalmente de una forma que supone la creencia en los objetos que le emocionan. Estas teorías tienen muchos problemas de detalle como los que ya hemos examinado y, como se ha subrayado, carecen en conjunto de atractivo porque sistemáticamente obliteran la posibilidad de responder adecuadamente a las ficciones. Hay que encontrar otro modo de escapar a la contradicción.

La teoría de la respuesta a la ficción como fingimiento

La estrategia que acabo de examinar para disolver la paradoja o contradicción de la ficción consiste en negar que el público rechace la existencia de las personas y acontecimientos de ficción como resultado de procesos como la ilusión, el ol-

De nuevo podríamos decir que ver una película de ficción deliberadamente es justamente lo que significa la suspensión voluntaria de la incredulidad. Pero esta clase de definición estipulativa no proporcionará a los defensores de la suspensión de la incredulidad el género de proceso mental requerido para disolver la supuesta contradicción entre nuestra genuina respuesta emocional a las ficciones de terror y nuestro conocimiento de que la ficción de terror no representa criaturas y acontecimientos existentes. La suspensión de la incredulidad redefinida como saber que la ficción es una ficción meramente reformula la contradicción supuesta.

vido o la suspensión de la incredulidad. Sin embargo, otra estrategia concede que el público sabe y cree que está ante ficciones —eludiendo con ello la mayor parte de nuestros argumentos—, pero prosigue para negar que las respuestas emocionales del público a la ficción sean auténticas. La contradicción se plantea porque se da por supuesto que las respuestas emocionales reales requieren creer en la existencia de los objetos de dichas respuestas. Así, pues, una forma de resolver la inconsistencia es negar la premisa de que estamos respondiendo auténticamente con emociones cuando parecemos emocionarnos con las ficciones. Pues si nuestra respuesta emocional no es genuina, entonces no hay razón para postular que se apoya en nuestra creencia en la existencia de las personas y acontecimientos de ficción a los que respondemos. Esto es, si nuestra respuesta emocional es ella misma, por así decirlo, ficción, entonces no creemos que el Golem existe, y, en consecuencia, no hay contradicción con la condición necesaria para gozar de la ficción, a saber, que el público crea que está entreteniéndose con lo que, en el sentido relevante, no es.

Cuando, por tomar un ejemplo popular en la literatura filosófica¹⁰, Charles se encoge en su asiento del teatro cuando el Limaco Verde avanza hacia la cámara de cine, consideramos que está en un estado emocional de miedo. Sin embargo, como hemos visto, esto parece generar una contradicción. Porque eso parecería indicar que Charles cree en la existencia del Limaco Verde, mientras que normalmente ver películas se acompaña de la creencia en que cosas tales como el Limaco Verde de ficción no existe. Ante este problema tal vez deberíamos volver a los datos. Tal vez nuestro punto de vista original era erróneo; tal vez en realidad Charles no sentía terror ante el Limaco Verde.

¹⁰ El ejemplo del Limaco Verde creo que fue introducido por Kendall Walton en su clásico artículo del *Journal of Philosophy* «Fearing Fictions».

Por supuesto, Charles puede asegurar que estaba aterrizado. Pero entonces ¿podría ser que Charles tuviera la ilusión de que estaba aterrado? Seguramente es posible que uno no reconozca correctamente sus propios estados emocionales. ¿Podemos decir que Charles está en alguna clase de estado, pero que no es de terror, sino que Charles está atrapado por una ilusión de terror?

Pueden aducirse varias consideraciones contra la pretensión de considerar ilusorio el terror de Charles. En primer lugar, si Charles está de algún modo percibiendo erróneamente su estado emocional deberíamos saber la identidad del estado en el que realmente se encuentra. Sólo nos convenceremos de que no está aterrado si puede darse una explicación plausible del estado emocional real en que se halla. Pero obviamente el candidato más plausible para el estado emocional en el que se encuentra es el de terror —ciertamente ese es el estado que tiene más sentido en el contexto.

Pero se podría sugerir que la ilusión de Charles no es simplemente el de estar aterrado; también es una ilusión el que se halle en algún estado emocional. Las técnicas cinematográficas y narrativas del espectáculo al que asiste han engañado a Charles para que crea que está en un estado emocional así como para que crea que es un estado de terror.

Esta teoría, sin embargo, parece extremadamente poco plausible. Me gustaría saber en qué consiste la diferencia entre estar atrapado por un estado emocional y estar atrapado por la ilusión de un estado emocional. Esto es, incluso si sufro la ilusión de estar aterrado, ¿no estoy aterrado de todos modos?

Pero quizá hay un contraste aquí que se puede elucidar mediante un ejemplo. Se puede uno encontrar respirando rápidamente y contrayendo los músculos y suponer entonces que se tiene miedo. Ahora bien, me siento inclinado a

decir que normalmente si no hay un objeto de este miedo que pueda identificar probablemente no estoy en un estado emocional de miedo. De hecho, puede ser mejor que vaya al médico que suponer que tengo miedo.

Incluso si se estipula que cuando supongo que tengo miedo estoy bajo la ilusión de que estoy aterrado, este caso no parece aplicarse a Charles. Porque cuando el Limaco Verde avanza, Charles no está en un estado psicológico. Su miedo tiene un objeto adecuado, el Limaco Verde, aunque sea de ficción. Y puesto que el estado de Charles tiene un objeto, si lo llamamos ilusión de miedo seguirá siendo difícil diferenciarlo de un estado real de miedo. Así, provisionalmente, parece que no podemos librarnos de la idea de que Charles está en un auténtico estado de miedo por recurso a emociones ilusorias.

No obstante, hay otra opción teórica disponible con la que negar que el miedo de Charles sea auténtico. No es necesario decir que su miedo es ilusorio, sino que el miedo de Charles podría ser miedo simulado o fingido. Esto es, cuando a Charles le horroriza el ataque del Limaco Verde ni cree que éste exista ni cree que está realmente aterrado. En lugar de eso, Charles finge estar aterrado por el Limaco Verde. Personifica a alguien, por así decirlo, en este caso a sí mismo, que se halla en estado de miedo¹¹. Esta idea de que nuestras respuestas emocionales a las ficciones son ellas mismas ficciones –asuntos de jugar a fingir o simular– ha sido defendida muy ingeniosa y hábilmente por Kendall Walton¹². Vamos ahora a ocuparnos de esta teoría.

¹¹ En este punto algunos lectores habrán preguntado ante quién está Charles fingiendo y por qué. Con el modelo de un niño que está jugando consigo mismo y que finge ser un superhéroe, podríamos responder que Charles está fingiendo ante sí mismo por el placer que ello produce.

¹² Véase Kendall Walton, «Fearing Fictions», cit., y «How Remote Are Fictional Worlds From The Real World?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (1978). El uso del concepto de simulación

Walton toma por una verdad de sentido común que para tener miedo de algo Charles tiene que creer que está en peligro. De modo que si Charles tiene miedo del Limaco Verde, por hipótesis, tiene que creer que está en peligro de ser víctima de la violencia del Limaco Verde, lo cual, claro es, también presupone que cree en su existencia. Sin embargo, Walton también cree que para que Charles aprecie la película tiene que creer que es ficción y que el Limaco Verde no existe. De ahí que nos hallemos ante una contradicción familiar. Walton no cree que podamos abandonar la creencia de Charles en que el film es una ficción, pues ¿cómo explicaríamos que Charles no huya del Limaco Verde? Walton tampoco piensa que debemos renunciar al punto de vista del sentido común de que el auténtico miedo requiere una creencia en el peligro real. Así, necesita una explicación razonable de la conducta de Charles que encaje en esas restricciones. Walton conjetura entonces que el miedo de Charles no es auténtico miedo, y, por tanto, que no implica una auténtica emoción. Es miedo ficticio o fingido. En el contexto de la ficción Charles acepta ciertas creencias fingidas —que el Limaco Verde está en la ciénaga— que sirven para generar emociones fingidas —terror simulado ante el limaco—. La película, por así decirlo, es un apoyo en el juego de simulación de Charles en el cual, actuando o personificándose a sí mismo, finge estar aterrado.

Para poder acceder mejor a esta teoría consideremos un útil ejemplo proporcionado por Walton. Imaginemos una niña jugando un juego de monstruos con su padre. El padre finge que es un troll devorador de niñas, y cada vez que se

[make-believe] en estos artículos es una extensión del uso que Walton hace de dicho concepto para tratar con cuestiones generales de representación. Véanse sus artículos «Pictures and Make-Believe», *Philosophical Review*, 81 (1973), y su «Are Representations Symbols?», *The Monist*, 58 (1974).

agita avanzando hacia su hija ella grita y huye de su contacto. La niña finge terror a cada paso y busca seguridad detrás de una silla, pegando chillidos espeluznantes sin parar. De modo parecido, Charles, por placer y entretenimiento, simula que está amenazado por el Limaco Verde y simula terror en las formas que considera adecuadas.

Al criticar las teorías de la ilusión con respecto a la creencia en la ficción observé que si experimentáramos realmente la ilusión de que el Limaco Verde avanzaba no nos comportaríamos como nos comportamos en los cines; nos largaríamos. Igualmente, si la niña sufriera la ilusión de que su padre es un troll haría más que esconderse tras una silla; y protestaría por los intentos de su madre de detener el jaleo (puesto que no creería estar haciendo meramente jaleo). La niña sabe que su padre está sólo fingiendo ser un troll, y su terror es sólo simulación. El hecho de que sabe que el juego es simulación explica su conducta, es decir, explica el hecho de que no está actuando en la forma que una persona verdaderamente aterrada lo haría en presencia de un troll.

De modo parecido, Charles juega un juego de simulación con la película. La ficción proporciona la base para ciertas creencias fingidas que Charles usa entonces para jugar un juego de miedo fingido. No huye del cine; está demasiado ocupado jugando su juego de simulación. No tiene auténtico miedo del Limaco Verde en la forma que presupone su existencia letal. Está fingiendo sentirse aterrado. Y ello explica el tipo de conducta real y no defensiva de los espectadores normales de películas ante los filmes de terror, conducta que, además, seguía siendo un misterio en la teoría de la ilusión.

Que la emoción de Charles es una emoción fingida, producida por el juego de simulación con la película, no impide que sea intensa. Pues se puede estar intensamente comprometido en la simulación, al igual que se puede estar intensamente comprometido en los juegos en general. Se-

gún Walton, la forma en que este juego emocional fingido comienza es que Charles, simulando que está siendo perseguido por el Limaco Verde, desarrolla un «cuasi-miedo», un estado que comprende aspectos fisiológicos (por ejemplo, el incremento de adrenalina en la sangre) y aspectos psicológicos (por ejemplo, los *sentimientos* o las *sensaciones* del aumento de adrenalina).

Esto es, Charles, fingiendo ser como si dijéramos un personaje de ficción al que el Limaco Verde está atacando, tiene la creencia de que simuladamente la bestia del limaco amenaza su vida. Charles sabe y cree (*de re*) que simuladamente (*de dicto*) el limaco va a por él. Y aquella primera creencia causa un estado de cuasi-miedo en Charles, esto es, siente su corazón bombeando, sus músculos se tensan, etc. El miedo de Charles es miedo simulado porque descansa sobre lo que es simuladamente verdad en la ficción tal como es completada por la respuesta de Charles.

Charles considera el estado en que se halla como un estado de cuasi-miedo antes que de cuasi-enfado, cuasi-desconcierto, etc., porque está generado por la creencia de que simuladamente el limaco le está atacando. El cuasi-miedo de Charles es el resultado de darse cuenta de que simuladamente el limaco le amenaza. Así, Charles se da cuenta de que debe responder con miedo fingido a la película. Lo que Charles experimenta no es miedo fingido; lo que experimenta es cuasi-miedo. Y reconocer que el sentimiento generado en el juego con la ficción es cuasi-miedo le lleva a jugar su juego de simulación en términos de miedo fingido.

Desde luego, puede parecer extraño decir que Charles está jugando un juego de simulación en el que finge miedo precisamente porque un juego presupone algunas reglas o principios, y, si las cuestiona, Charles podría difícilmente someterse a las reglas de su juego. Sin embargo, Walton argumenta que suele ocurrir muy a menudo que las reglas de

los juegos de simulación permanecen implícitas o tácitas.
Walton afirma que

Los principios de simulación que actúan en un juego no necesitan ser formulados explícitamente o adoptados deliberadamente. Cuando los niños acuerdan que las pellas de barro «sean» pasteles, están en efecto estableciendo un buen número de principios tácitos que asocian las propiedades simuladas de los pasteles a las propiedades de las pellas. Se entiende implícitamente que el tamaño y la forma de las pellas determina el tamaño simulado y la forma de los pasteles; se sobreentiende, por ejemplo, que simuladamente un pastel tiene un palmo de diámetro si ese es el tamaño de la pella adecuada. Se sobreentiende también que si Johnnie le tira una pella a Mary entonces simuladamente Johnnie le tira un pastel a Mary. (No se sobreentiende que si una pella tiene el 40 por ciento de barro entonces simuladamente un pastel tiene el 40 por ciento de barro)¹³.

Creo que Walton supone, así, que el hecho de que Charles no pueda articular las reglas del juego que está jugando no cuenta contra el hecho de que Charles está jugando un juego. Además, el miedo simulado de Charles ante el limaco no necesita ser un acto deliberado o reflexivo. Se moviliza automáticamente por la consciencia de sus sensaciones de cuasi-miedo a cuya identidad y cuyo progreso tiene acceso por medio de la introspección. El valor de este juego emocional fingido con ficciones reside en las oportunidades que nos proporciona para hacer descubrimientos acerca de nuestros sentimientos, para aceptarlos o purgarlos, para deshacerse de sentimientos reprimidos o socialmente inaceptables, o para prepararse emocionalmente ante la posibilidad de situa-

¹³ Kendall Walton, «Fearing Fictions», p. 11.

ciones futuras proporcionando una «práctica» al responder a las crisis de ficción¹⁴.

El apoyo más sólido a la teoría de Walton acerca del miedo fingido es el que ofrece vías para resolver ciertos enigmas. Así, cualquier teoría alternativa sobre las ficciones de miedo tendrá al menos que resolver los mismos enigmas que resuelve la de Walton en tanto que tal vez también muestre las limitaciones de la solución de Walton. El enigma más importante que resuelve es, por supuesto, el de cómo es posible tener miedo de lo que creemos que no existe. La teoría del fingimiento responde diciendo que realmente no tenemos miedo de las ficciones, fingimos tener miedo de las ficciones, y este fingimiento no presupone lógicamente que creamos que estamos en peligro o que exista el Limaco Verde. Walton evita la contradicción negando el flanco de la «creencia en la existencia» del enigma.

Walton también cita otros enigmas varios que cree que su teoría resuelve. Por ejemplo, cuando hablamos de ficciones tendemos a decir cosas como que «Huck Finn y Jim vivían en una balsa» en lugar de «En la ficción, Huck Finn y Jim vivían en una balsa». En otras palabras, hablamos típicamente de los contenidos de las ficciones sin añadir la cláusula modal «En la ficción». Walton sostiene que respecto a la ficción no lo hacemos mientras sí lo hacemos en otros contextos intensionales: decimos «O'Brien cree que el Papa es irlandés» en lugar de «El Papa es irlandés» cuando estamos hablando en el contexto de las creencias de O'Brien. Además, Walton defiende que esto no es meramente un asunto de economía. En su teoría esta desviación de la forma normal en que tratamos los operadores intensionales es una función del hecho que cuando hablamos de las ficciones estamos fingiendo que «Huck vivía en una balsa», de modo que, para jugar el juego de simulación, es adecuado que no digamos que sólo es si-

¹⁴ Kendall Walton, «Fearing Fictions», p. 24.

mulación. Esto es, con objeto de sostener nuestro fingimiento no decimos que lo es; ello minaría el juego¹⁵.

Algunos lectores pueden sentirse atraídos por la teoría de Walton sobre la base de lo que no afirma, a saber, el modo en que su teoría se podría coordinar con ciertas teorías ilocucionarias de la ficción. Es decir, la teoría de Walton de las emociones fingidas respecto a la ficción puede parecer tener la ventaja de encajar perfectamente con una teoría ilocucionaria de la naturaleza de la ficción¹⁶. Este en-

¹⁵ Walton encuentra un enigma relacionado con éste en alemán, en el que según dice, con la excepción del caso de la ficción, el uso del indicativo siempre señala que el hablante está comprometido con la verdad de la declaración. Walton también explica esta excepción en términos del juego de simulación del hablante. Sin embargo, los hablantes nativos del alemán me dicen que en alemán, como en inglés, si el contexto es ambiguo se emplea el prefijo *ficticio*.

Hay también otros enigmas que Walton cree resolver con su teoría. El primero es el caso en que un lector al que no le gustan los finales felices le engancha una historia de manera que quiere que la heroína sea rescatada a pesar de su aversión de principio a esas tramas. Personalmente, no creo que eso sea un enigma ni que necesitemos la teoría de Walton para resolverlo. Seguramente uno se puede oponer en principio a cierto tipo de trama y seguir enganchado por ella exactamente igual que en principio uno se puede oponer a fumar y, sin embargo, gustar del sabor del tabaco cuando uno se encuentra en una situación social en la que para ser educado acepta un cigarro ritual.

El último enigma al que Walton aplica su teoría implica la cuestión de cómo podemos gozar de las ficciones de suspense que ya hemos leído. Esto es, si sabemos que emulsionarán al Limaco Verde en el último capítulo, ¿cómo es que podemos leer de nuevo la historia y, no obstante, engancharnos otra vez? Desde el punto de vista de Walton, eso no es un problema porque simplemente estamos jugando otro juego de fingimiento, aunque con los mismos medios. Discutiré la solución de este enigma en el próximo capítulo donde trato la relación del terror con el suspense.

¹⁶ Para un ejemplo de este tipo de teoría, véase «The logical status of fictional discourse» de John Searle en su libro *Expresión and Meaning* (Cambridge, Cambridge University Press, 1979). También Richard Gale, «The Fictive Use of Language», en *Philosophy*, 46 (1971).

foque de la ficción, que no estoy atribuyendo a Walton, emplea la teoría de los actos de habla para definir la ficción¹⁷. Una conclusión de esta teoría es que el autor de una ficción finje realizar ciertos actos ilocucionarios, en otras palabras, hacer una serie de afirmaciones. Esto es, el autor está simulando que está contando una serie de acontecimientos. El autor lo hace intencionalmente. Así, lo que distingue a una novela, por ejemplo, como obra de ficción no es un asunto de rasgos semánticos o sintácticos especiales del texto, sino más bien de la postura que el autor adopta ante ella. Concretamente, el autor escribe *como si* estuviera narrando en clave ilocucionaria de afirmación. Desde luego, no sólo el autor sino también los lectores informados saben que el texto es una serie de afirmaciones fingidas, no auténticas afirmaciones.

La teoría ilocucionaria de la ficción es una teoría potente, de modo que si la teoría de Walton sobre las emociones ficticias tuviera alguna conexión especial con ella entonces, aunque Walton mismo no da ese paso, muchos podrían considerar que eso es un punto muy fuerte a favor de la teoría de la respuesta a la ficción como fingimiento. Desde luego, hay una sorprendente similitud entre las dos teorías en la medida que cada una de ellas depende de la noción de fingimiento. Sin embargo, las teorías se diferencian desde el punto de vista de lo que se finje y de quién hace el fingimiento. En la teoría ilocucionaria de la ficción, *el autor* simula que está *afirmando* algo, mientras que en la teoría de las emociones fingidas es *el público* el que simula que le *emociona* algo. Sin duda no hay razón para sospechar que esas teorías sean incompatibles. Pero, por otro lado, la relación entre ellas no parece en modo alguno necesaria. Puede

¹⁷ Para un ejemplo sistemático de la teoría de los actos de habla, véase el libro de John Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

ocurrir que el público responda a la actividad fingida de los autores con emociones simuladas. Pero es también lógicamente posible que el público sienta auténticas emociones en respuesta a la ficción, incluso en la concepción ilocucionaria. Esto es, no parece haber ninguna consideración lógica que pueda impedir aceptar una teoría de la afirmación ficticia como fingimiento y al mismo tiempo defender el punto de vista de que el público es afectado de modo auténtico por las ficciones. Así, un defensor de la teoría de Walton no puede pretender que tiene alguna ventaja ante el enfoque ilocucionario que la haga recomendable frente a puntos de vista rivales¹⁸. Por el contrario, tiene que defenderse o criticarse independientemente de la teoría ilocucionaria. Y es a esa crítica a lo que vamos ahora.

La objeción clave a la teoría de Walton, sin duda, es que relega nuestras respuestas emocionales ante la ficción al reino de la simulación. Pretendidamente, cuando retrocedemos con aparente emoción ante *El exorcista* sólo estamos fingiendo estar aterrados. Pero, yo por lo menos, recuerdo estar auténticamente aterrado por la película. No creo haber estado fingiendo; y el grado en que la película me sacudió era visiblemente aparente para la persona con la que la vi. La teoría de Walton es una solución inteligente al problema lógico que plantea el terror-arte. Esto es, la teoría de Walton parece prescindir de la fenomenología del estado emocional en beneficio de la lógica.

Una razón para sospechar de la idea de que el terror-arte es una emoción fingida en lugar de una emoción auténtica

¹⁸ El propio Walton no afirma tal ventaja para su teoría; por tanto, las observaciones anteriores no se han de considerar dirigidas hacia él. Antes bien, estoy intentando impedir anticipadamente las tentaciones de dar este paso no porque Walton lo haya intentado, sino porque que he observado que a veces en las conversaciones la gente tiende a combinar la teoría del fingimiento de las emociones con las teorías del fingimiento de la aserción ficcional.

es que si fuera una emoción fingida pensaríamos que se puede fingir a voluntad. Yo podría elegir permanecer impasible ante *El exorcista*; podría rechazar simular que estoy aterrado. Pero no creo que esa fuese realmente una opción para quienes, como a mí mismo, nos produjo una poderosa impresión. De modo parecido, si la respuesta fuera realmente una cuestión de si optamos por jugar el juego habría que pensar que podríamos ponernos voluntariamente en un estado de excitación simulada. Pero hay ejemplos, como la película real *El limaco verde* (en tanto que opuesta a la versión de la misma dada por Walton) que son completamente ineptos, y que no parecen ser recuperables para simular que estamos aterrados. A veces los monstruos no son particularmente terroríficos, aunque pretendan serlo. Pero eso no sería un problema real para la teoría de Walton. Porque si yo quiero mi típica tarde de entretenimiento debería ser capaz de simular que estoy aterrado. Es decir, el hecho de que yo esté arte-aterrado o no sea algo que parece estar más allá de mi control convierte en dudosa la idea de que sea un asunto de juegos de simulación. Pues jugar un juego de simulación me parece que es algo que yo decido hacer.

Otra razón, claro es, para pensar que estamos auténticamente arte-aterrados y no que fingimos estar en dicho estado es que no parece que seamos conscientes de estar jugando un juego de simulación. Walton, como hemos visto, tiene una respuesta para dicha objeción. Sostiene que nuestros juegos de simulación suelen regirse por reglas y principios que se aceptan tácitamente. Esto es, acatamos reglas, incluso tal vez en gran número, sin ser conscientes de ello. Así, nuestra supuesta falta de consciencia queda explicada.

Sin embargo, esa explicación no funciona. Porque el argumento se basa en la muy plausible observación de que no somos conscientes de *algunas* de las reglas del juego. Pero la objeción que acabamos de hacer es que parece que somos completamente inconscientes de estar jugando un juego de

simulación. No sólo somos meramente inconscientes de respetar tácitamente algunos de los detalles del juego; somos totalmente inconscientes de jugar un juego. Puede que sea cierto, considerando el ejemplo de Walton del juego de los pasteles, que los jugadores no articulen todas las reglas de su juego con precisión. Sin embargo, es forzar la credulidad suponer que pudieran estar jugando un juego con pasteles de barro y no ser conscientes de ello en absoluto. Mi hipótesis es que cuando un niño invita a otro a jugar ese juego dicen «vamos a jugar a hacer pasteles» según el modelo de «vamos a jugar a indios y vaqueros». Pero no hay una analogía semejante con el caso de la ficción y, en consecuencia, ningún signo de la consciencia de estar jugando un juego.

No parece correcto decir que estamos jugando un juego, de simulación o de otra clase, si no sabemos que estamos jugando. Seguramente un juego de simulación requiere la intención de fingir. Pero ante ello el público del género de terror no parece tener tal intención. Tal vez la teoría podría salvarse sugiriendo que la intención está reprimida; pero me temo que Walton sería reacio a invocar el psicoanálisis. Y, en todo caso, ello reduciría probablemente la teoría del fingimiento a una versión de algún tipo de teoría de las emociones ficticias como ilusión conjurando de nuevo con ello, muy probablemente, los problemas de esa teoría¹⁹.

¹⁹ Otro modo de defender la atribución de emociones fingidas a los espectadores —propuesto por Mary Wiseman— es mantener que no se trata de un intento de ofrecer una fenomenología del espectador sino de ofrecer una explicación de lo que realmente sería si la respuesta del espectador fuera lógicamente coherente. En este caso puede ser una analogía clarificadora la distinción entre lo que ocurre en una persona médicamente inculta, como yo mismo, y lo que pienso y siento. Pero no estoy seguro de que las explicaciones de los estados psicológicos se puedan distinguir nítidamente de la autoconsciencia y las convicciones reflexivas de los sujetos como podría ser el caso con ciertos estados médicos. Además, las teorías del fingimiento podrían no ser la única teoría que puede ofrecer un explicación que presente la respuesta del especta-

En respuesta a la demanda de algún signo de que estamos jugando los juegos de simulación que Walton postula, se podría decir que las indicaciones de conducta se pueden encontrar en el hecho mismo de que hemos optado por leer un libro o ver una película. Esto es, por decirlo en otras palabras, leer un libro y ver una obra de teatro o una película es alguna clase de forma *sui generis* de jugar un juego. Pero esto no parece convincente. Leo ficción no histórica y veo documentales, y no veo una diferencia discernible en la forma en que los leo y veo y la forma en que leo y veo ficciones. Además, se supone que la teoría de Walton pretende diferenciar el leer y el ver películas de no ficción de leer y ver ficción. Así, la posibilidad de que la diferencia que propone, los juegos de simulación, pudiera arraigar en leer y en ver *simpliciter* no parece al alcance de los defensores de su teoría.

Tal vez el juego pertinente es una cuestión de leer o ver la ficción *deliberadamente*. Pero eso no parece adecuado. Porque entonces, en el contexto de la tentativa de solucionar la paradoja de la ficción, el juego de simulación conduce a la reformulación del flanco de la contradicción que dice que el público sabe que está ante una ficción y no dice nada en absoluto acerca de la supuesta naturaleza del estado emocional en que halla.

Otro problema con la versión de Walton de la teoría del fingimiento es que parece describir erróneamente el caso. Repetidamente habla como si Charles tuviera miedo de que el Limaco Verde le ataque; cuando éste se mueve en la cá-

dor como algo coherente desde el punto de vista lógico. Y si una teoría rival no sólo propone este tipo de explicación sino que también lo hace a la vez que ni postula estados de fingimiento «teóricos» ni haciendo violencia a la fenomenología del terror-arte, esa teoría sería superior, siendo todo lo demás igual, a la teoría del fingimiento. Obviamente, este es justamente el género de teoría rival que intentaré desarrollar en lo que sigue.

mara, se dice que Charles simula que teme por su vida. Además, este modo de describir el caso no es meramente una *façon de parler*; está conectado con la idea de Walton de que el miedo requiere la creencia por parte del sujeto de que está en peligro, y, por ende, que el miedo simulado requiere fingir peligro. Además, en la medida que el miedo fingido proporciona un modelo para las emociones ficticias en general, supongo que esta teoría querría que, si me sintiera moralmente ofendido por el Bronx D. A. de *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, yo tendría que estar fingiendo que es injusto conmigo²⁰.

¿Qué les ha pasado a los personajes literales de las ficciones? ¿No son las emociones experimentadas en la recepción de ficciones por ellos antes que por nosotros mismos? ¿No es el miedo ante el Limaco Verde, se teorice como se teorice, miedo a lo que el limaco les hará a *ellos*? Si algún tipo de peligro precisa reconocerse en este caso es el peligro que el Limaco Verde representa para los protagonistas.

Cuando menos esta observación pone en cuestión el supuesto de que el miedo requiere la creencia del sujeto de que está en peligro. Podemos temer por los demás. Eso es un hecho común de la vida cotidiana. Podemos tener miedo por el perro que corre entre el tráfico igual que podemos temer por el destino de los prisioneros políticos en países que nunca visitaremos. Pero si el miedo puede separarse de la cuestión de nuestra propia seguridad, y si podemos temer por los demás a la vez que creemos estar a salvo, entonces ¿no podríamos temer por las vidas de los personajes de ficción justamente como tememos por las vidas de los prisioneros?

²⁰ Si este es el modo en que se supone que la teoría de Walton funciona la encuentro implausible. Usar el ejemplo del miedo podría en este caso oscurecer la dificultad. Pero si pensamos en términos de la emoción de pesar al final de *A Man For All Seasons* de Robert Bolt, no es porque hayamos sido traicionados o degollados o hayamos traicionado o degollado a un amigo, simuladamente o no.

neros políticos reales? Además, como se argumentará más abajo, podemos emocionarnos no sólo en términos de miedo por otros sino por reconocer que algo como el Limaco Verde es *temible* incluso si no creemos que constituye un peligro claro y presente.

Para evitar esta objeción, la teoría del fingimiento sólo necesita modificarse ligeramente para mantener que para sentir miedo se requiere la creencia en que hay personas realmente en peligro, sea uno mismo sean otros. Esto es, el miedo requiere la creencia en la existencia de alguien amenazado. Y esto, desde luego, es un supuesto que hemos encontrado una y otra vez; es un ejemplo de la idea general de que para responder emocionalmente tenemos que creer en la existencia de los objetos de esas emociones. Y no tenemos la requerida creencia con respecto a la ficción.

Sin embargo, me pregunto si esta idea general en este caso es correcta. En primer lugar, parece una petición de principio. Sostiene que un examen exhaustivo de las cosas revela que sólo respondemos emocionalmente cuando tenemos las creencias existenciales adecuadas. Pero es un hecho que gran parte de lo que preteoréticamente llamaríamos respuestas emocionales lo son a ficciones. Al buscar un punto de vista general de lo que requiere respuesta emocional, ¿por qué se han excluido de los datos nuestras respuestas a la ficción? Por supuesto, si dichas respuestas se incluyen en los datos, entonces la afirmación general de que las respuestas emocionales requieren creencias existenciales será falsa. Así, la cuestión de si el punto de vista de que las respuestas emocionales requieren las creencias existenciales es una petición de principio contra la idea de que respondemos con emociones auténticas a las ficciones.

Como hemos visto, otros filósofos además de Walton nos han invitado a suscribir el punto de vista de que las respuestas emocionales presuponen las creencias existenciales atendiendo a la forma en que nuestras emociones parecen

desvanecerse cuando nos enteramos de que una determinada historia de infortunio ha sido producto de un engaño como, por ejemplo, cuando nos enteramos que la historia de una mujer sobre la muerte de un anhelado amante es un invento. Y si saber que la historia es una invención es lo que disipa la emoción en este caso, la emoción genuina debería ser también imposible es el caso análogo de la ficción, abriendo con ello la puerta a la postulación de algo como el miedo fingido.

Pero tal vez los casos no son análogos. Tal vez no es el hecho de que un cuento chino sea inventado lo que disuelve la emoción, sino *saber que te han engañado*, lo que sustituye una emoción por otra, a saber, resentimiento o tal vez confusión. Además, puesto que normalmente uno sabe que una novela es un invento de ficción, no se siente resentido porque haya sido engañado. Una ficción no es una mentira y no provoca la respuesta emocional que provocaría una mentira. La misma historia que disuelve emociones como cuento chino, si está suficientemente elaborada y distinguida como ficción, podría, siendo todo lo demás igual, generar emociones. La diferencia relevante entre ambos casos es que la variante del cuento chino también implicaba la emoción de enfado por parte del oyente.

Se podría dejar a un lado la influencia del experimento mental acerca del cuento chino con un experimento mental de diseño propio. Imaginemos un experimento psicológico en el que se ponen a prueba nuestras respuestas emocionales a las descripciones de cierta clase de situaciones. Nos cuentan historias y nos preguntan cómo nos sentimos a propósito de las mismas. No se nos dice si las historias son verdaderas o falsas. No tenemos creencias existenciales de ningún tipo. Parece perfectamente plausible que podríamos responder a una de las historias diciendo que nos afectó por ser muy triste y luego seguir preguntado al psicólogo si es verdadera o inventada. No creo que en estas circunstancias

pidamos alterar nuestro informe si nos enteramos de que era una historia falsa. Mi intuición es que este es un escenario perfectamente plausible y que no es incoherente en absoluto. Si este ejemplo es aceptable, entonces tenemos alguna razón para creer que podemos emocionarnos con historias de las que nos enteramos que son ficciones. Además, si este experimento mental es convincente se podría apuntar que un poderoso candidato a ser la razón por la que somos capaces de responder emocionalmente en este caso, a diferencia del caso del cuento chino, es que no se plantea la cuestión de si las hemos tomado por tales²¹. El

²¹ La cuestión es aquí dialéctica. Quiero minar el carácter convincente de uno de los casos paradigmáticos del argumento de que las emociones siempre requieren creencias, esto es, el caso en el que la emoción se disuelve en cuanto nos enteramos de que la historia es amañada. Quiero contestar este caso mostrando que probablemente es más complicado de lo que parece, de hecho, de tal forma complicado que puede llevarnos a renunciar a generalizar a partir de él. Concretamente, quiero sugerir que en tales casos el posible elemento de resentimiento puede contar entre nuestras predichas pérdidas de simpatía cuando nos enteramos de que hemos sido víctimas de un cuento chino. He intentado también plantear un escenario en el que parece plausible que podamos enterarnos de que una historia era ficción y en la que nuestra respuesta emocional no disminuye. La conclusión a la que estoy llegando es que en algunos casos enterarse de que algo es ficción puede disminuir la respuesta emocional por razones ajenas a que nos enteremos que es ficción, mientras que en otros casos enterarnos que una historia es ficción no alterará nuestra respuesta emocional. La cuestión dialéctica es que no nos hemos convencido de que la ausencia de creencias existenciales siempre sea correlativa de la ausencia de emociones. Por otra parte, no estoy argumentando a favor de una teoría general propia. No estoy afirmando que en todos los casos cuando desaparecen las emociones respecto a los cuentos chinos la causa de ello sea siempre el resentimiento; a veces simplemente podemos perder interés o puede aburrirnos saber que la historia es inventada (desde luego, y por el contrario, también puedo decir entre lágrimas «¡Qué historia tan buena! ¡Qué pena que sea inventada!»). Debo añadir que tampoco estoy afirmando que no haya emociones que requieren creencias existenciales. Sólo estoy cuestionando la teoría general

punto de vista según el cual la respuesta emocional requiere creencias existenciales también topa con el problema de que, aun cuando parece aplicable a algunas clases de respuestas emocionales como el miedo, no parece aplicarse a todas las clases de respuestas emocionales. Consideremos la turbación sexual. Si un miembro atractivo del sexo que se prefiere se describe o representa, el deseo no se apagará diciendo que la descripción (o la representación) es fabulada. O los sueños diurnos sobre el cuerpo en cuestión; pueden ser simulados, pero la turbación no.

En relación al terror-arte, la observación de que no toda respuesta emocional requiere creencias existenciales resulta particularmente relevante. Pues la repugnancia, un componente clave de mi teoría del terror-arte, no precisaría normalmente creencias existenciales. Imaginemos que en una cena con invitados alguien empieza a contar una historia grosera acerca de un ciudadano de edad al que decapitan con objeto de suspender sus funciones vitales. Cuando se

de que las emociones siempre requieren creencias existenciales en tanto que esta tesis se ha avanzado a hombros de dudosos ejemplos de cuentos chinos. Para mis objetivos dialécticos, lo único con lo que tengo que comprometerme en el argumento es que en algunos casos las emociones puede que no se vinculen a creencias existenciales, que saber que una historia no ocurrió no oblitera la respuesta emocional y que el paradigma del cuento chino nos es un apoyo concluyente para la tesis de que las emociones requieren creencias porque la desaparición de simpatía predicho por estos casos podría explicarse igualmente bien en términos del resentimiento que nos embarga.

Resumiendo, mi afirmación en este caso no es que no pueda haber ninguna emoción que requiera creencias existenciales. Sólo he discutido la afirmación de que todas las emociones requieren creencias existenciales. Además, he intentado mostrar que generalizar a partir del paradigma del cuento chino lo que todas las emociones requieren no es tan fácil como normalmente se supone.

están sirviendo los postres nos cuentan que accidentalmente la cabeza cayó en la olla de la cafetería del hospital sin que nadie se apercibiera de ello. En este punto, antes de que nuestro fabulador siga adelante le pedimos que lo deje estar. Si él responde que se ha inventado toda la historia, probablemente seguiremos pidiéndole que pare porque la historia es de todos modos repugnante. Así, si el terror-arte está crucialmente compuesto de repugnancia y la repugnancia es una respuesta emocional que no requiere creencias existenciales, entonces se puede sostener coherentemente una respuesta emocional (o tal vez parte de una respuesta emocional) a las ficciones de terror aun cuando no creamos que existen los monstruos de terror.

Cuando se considera la cuestión de la repugnancia en relación con las películas de terror también resulta dudoso que el terror-arte pueda encajar con una teoría de la emoción fingida. Pues hay algunas películas y cineastas especializados en espectáculos que revuelven el estómago. Estoy pensando en este caso en algo como *Creepers*, de Dario D'Argento. Cuando la heroína cae en la piscina —llena de cuerpos en descomposición, aguas putrefactas y larvas de insectos— y se traga viscosos grumos de una materia líquida marrón, el sentimiento de náusea que experimentamos seguramente no es ni cuasi-náusea ni asco fingido; es indiscernible del asco real. Es claro que he escogido expresamente un ejemplo muy sonado. Porque si usted ha sentido una punzada de revulsión leyendo mi prosa, entonces es que ha respondido auténticamente a lo que usted sabe que es ficticio.

Desde luego, dando por sentado que la repugnancia puede no requerir la creencia en la existencia del objeto ofensivo, la pregunta del millón de dólares sigue siendo si el componente del miedo en el terror-arte requiere una creencia existencial. Y puesto que no todas las respuestas emocionales requieren creencias existenciales, la posibili-

dad de que el miedo no las requiera permanece al menos como una cuestión abierta. Se puede tener claramente miedo de la perspectiva de algo —como la guerra nuclear global— que se sabe que no ha ocurrido y puede que nunca ocurra. En este caso, se puede considerar que para que nuestro miedo sea auténtico tenemos que creer que la perspectiva es al menos probable. ¿Pero probable hasta qué punto? ¿No es probable una invasión de monstruos con ojos de insecto, aunque sea mínimamente? ¿Basta con que la perspectiva sea lógicamente posible? Pero entonces cualquier ficción que no creamos que sea autocontradictoria debería ser satisfactoria. Por supuesto, se objetará que creemos que la probabilidad debería alcanzar un nivel más exigente. ¿Pero cuál sería exactamente?

Por lo demás no estoy convencido de que sea necesario que la perspectiva en cuestión se crea muy probable. Se puede imaginar una pieza de maquinaria de esas que uno nunca se encuentra —engranajes que trituran de manera inquietante— y se puede imaginar la propia mano o la mano de otros pasando por ella y sentir un escalofrío por los propios pensamientos. Incluso se puede experimentar un reflejo, como cogerse la mano defensivamente. El hecho de que nuestra capacidad para el miedo esté dispuesta a dispararse a la mínima —que se pueda activar por situaciones imaginadas de forma que se activen las defensas— debe ser una ventaja evolutiva. El escalofrío ante la idea de las fauces de la máquina, además, es no menos auténtica que la turbación que se experimenta cuando se imaginan bellezas que quitan el hipo danzando por nuestra mente.

Sospecho que Walton intentaría tratar estos casos por medio de la noción de cuasi-miedo. Cuando tengo el sentimiento de impresión al pensar en mi mano siendo machacada, el estado en que me hallo es de cuasi-miedo. Según Walton el cuasi-miedo es generado por creencias acerca de lo que simuladamente es el caso y proporciona la base para

mi emoción simulada²². Un problema con esta explicación es que Walton explica por qué creencias acerca de lo que es simuladamente verdadero sólo dan lugar a cuasi-miedos y

²² Walton dice muy poco acerca de esos cuasi-miedos. Mi propia sospecha es que si dijera más acerca de ellos muy probablemente se convertirían en lo que normalmente consideramos miedos genuinos. Y, en este caso, la teoría del fingimiento sólo podría proceder dando paso subrepticamente al miedo auténtico por la puerta de atrás, lo cual, por supuesto, minaría completamente la finalidad de la teoría de las emociones fingidas. Es difícil plantear esta sospecha en serio, sin embargo, ya que Walton no nos cuenta mucho sobre el cuasi-miedo, y sin duda no lo suficiente para que sea fácil ver hasta qué punto difiere exactamente del miedo real.

En la página 13 de «Fearing Fictions» Walton dice que «se puede argumentar que los aspectos puramente fisiológicos del cuasi-miedo, tales como el incremento de adrenalina en la sangre, que Charles podría certificar sólo mediante análisis clínicos, no son parte de la simulación de que tiene miedo. Así, se puede entender que 'cuasi-miedo' se refiere sólo a los aspectos más psicológicos de la condición de Charles: los sentimientos o sensaciones que van con el aumento de adrenalina, el pulso rápido, la tensión muscular, etc.».

Sin embargo, lo que Walton está llamando «aspectos más psicológicos» de ese cuasi-estado son explícitamente cosas como sensaciones. Y estas sensaciones, como argumenté en el primer capítulo, pueden aparecer formando parte de estados psicológicos muy diferentes. ¿Cómo puede saber Charles sobre la base de estas sensaciones que su cuasi-estado es un estado de cuasi-miedo y no uno de cuasi-excitación o de cuasi-indignación? ¿En virtud de su consciencia del estado cognitivo que da lugar a estas sensaciones? Pero entonces más parece que el estado de Charles sea simplemente un auténtico estado de miedo. O, por decirlo de otro modo, me parece que el cuasi-miedo es sólo simple miedo. Esto es, tiene todos los elementos del miedo, de modo que es miedo.

Walton podría rechazar esta crítica adoptando explícitamente una explicación de las emociones que cuestionarían este argumento. Pero la carga de la prueba está del lado de Walton. Además si este argumento no se puede refutar, entonces parecería correcto decir que Charles sabe que se compromete a fingir miedo porque, en el primer estadio de su reacción, tiene realmente miedo. Así que, como mínimo, la idea de Walton del miedo fingido presupone (en lugar de sustituir) el auténtico miedo.

emociones fingidas en lugar de miedos y emociones auténticos. Esto es, nunca se ha aclarado por qué éste tiene que ser el caso. Esta afirmación parece descansar únicamente en el supuesto de que sólo esto puede aclarar el modo en que parecemos responder con emociones a lo que sabemos que no es el caso. Así, un modo de continuar el debate con Walton —un modo que se seguirá a continuación— es mostrar que esta no es la única forma de hacer inteligibles nuestras respuestas emocionales a la ficción y que hay una teoría rival a la teoría del fingimiento —a saber, la teoría del pensamiento²³— que puede hacerlo a la vez que preserva nuestra

Esto es, o bien los cuasi-miedos tienen componentes cognitivos o bien no los tienen. Si no los tienen entonces es difícil entender cómo pueden ayudar a Charles a darse cuenta de que debería fingir miedo antes que algún otro estado simulado. En esta alternativa, entonces, hay un vacío en la teoría de Walton. Por otro lado, si el cuasi-miedo tiene un componente cognitivo, entonces es una genuina emoción. Y si es una genuina emoción entonces la teoría es en el mejor de los casos redundante y, lo más probable, es que se refute a sí misma. El único camino para salir del dilema de Walton que veo es que desarrolle una teoría de las emociones alternativa a la presupuesta en este libro.

Walton parece necesitar el cuasi-miedo en su teoría para que Charles sepa qué emoción fingida es adecuada con respecto a la ficción. Sin embargo, me parece que si somos escépticos acerca de la noción de cuasi-miedo, y supongo, dado lo que Walton nos ha contado, que Charles sabe que el miedo fingido es adecuado porque se halla inicialmente en un estado de miedo auténtico, entonces es difícil ver cómo el miedo fingido puede resolver la paradoja de la ficción a la luz del enfoque que Walton le da al problema. En la próxima sección exploraré una vía alternativa de resolver la paradoja de la ficción.

²³ Originalmente desarrollé la teoría del pensamiento como resultado de las discusiones con Kent Bendall y Christopher Gauker y la defendí en conferencias en la Universidad de Warwick, el Museum of the Moving Image y LeMoyne Collage. Posteriormente, una versión de ella se incorporó en el ensayo que es la base de este libro: «The Nature of Horror», aparecido en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987). Tras leer mi ensayo, Richard Shusterman me alertó de una serie de artículos de Peter Lamarque que habían desarrollado una teoría del

convicción de que las historias de terror realmente nos provocan miedo. Así, desplegar completamente nuestra refutación de la teoría de Walton requiere la elaboración de un punto de vista alternativo²⁴.

La teoría del pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción

El problema con el que seguimos ocupados es el siguiente: la respuesta emocional se supone que requiere la creencia en la existencia de su objeto; pero en la ficción sabemos que el Limaco Verde no existe. Así que nuestro miedo en este caso parece inconsistente con nuestro conocimiento. Esta inconsistencia está en la raíz de la paradoja de la ficción. Como hemos visto, ciertos defensores de la teoría de la ilusión se enfrentan a ello negando que en la recepción de la ficción sepamos que son ficciones. En realidad, sufrimos la

pensamiento acerca de los personajes de ficción que estaba bastante más avanzada y era más detallada que la que yo había estado trabajando; Lamarque ya había tenido una clara concepción acerca de lo que yo sólo estaba tanteando. En consecuencia, me beneficié enormemente de la obra de Lamarque y una gran parte de lo que sigue se deriva de su obra publicada. Véase Peter Lamarque, «How Can We Fear and Pity Fictions?», *British Journal of Aesthetics*, 21 (1981); Lamarque, «Fiction and Reality», en Peter Lamarque (ed.), *Philosophy and Fiction*, Aberdeen, Aberdeen U.P., 1983; y Lamarque, «Bits and Pieces of Fiction», en *British Journal of Aesthetics*, 24 (1984).

²⁴ En un pasaje Walton sugiere que uno de los valores de las ficciones y nuestras interacciones simuladas con ellas es que nos permiten practicar con las crisis emocionales. Esta idea la apoya particularmente mal su ejemplo favorito, la ficción de terror. Porque difícilmente necesitamos practicar el modo en que responderíamos al Limaco Verde. Eso sería como practicar en un instrumento musical no existente; nunca vamos a tocarlo. Lo mismo podemos decir de Drácula, del Hombre Lobo de Londres, de su contrapartida Americana y del resto del bestiario de terror.

ilusión de que el Limaco Verde avanza hacia nosotros. Los teóricos del fingimiento niegan que eso concuerde con los datos. Para apreciar una ficción tenemos que saber que el Limaco Verde es una ficción, de modo que sabiendo esto no huimos de él. En cambio, los teóricos del fingimiento niegan la premisa de que tengamos auténtico miedo del Limaco Verde; sólo simulamos tener miedo. Mientras los teóricos de la ilusión niegan la premisa de que en el momento de tener miedo consideremos que el Limaco Verde es una ficción, los teóricos del fingimiento niegan la premisa de que nuestro miedo sea miedo real.

Tanto los unos como los otros, sin embargo, aceptan la premisa de que el miedo auténtico al Limaco Verde requiere la creencia en la existencia del limaco. Los teóricos de la ilusión sostienen que tenemos la creencia requerida, aunque sólo en lo que dura la ficción, mientras que los teóricos del fingimiento sostienen que no tenemos emociones reales respecto a las ficciones. Pero tal vez la premisa que hay que negar es la que precisamente comparten unos y otros. Esto es, lo que podríamos rechazar es el supuesto de que sólo nos emocionamos cuando creemos que el objeto de nuestra emoción existe. La posibilidad de negar esta premisa de la paradoja abre una tercera vía para la teoría, una vía que se basa en la conjetura de que es el pensamiento del Limaco Verde el que genera nuestro estado de terror-arte, y no nuestra creencia en que el Limaco Verde existe. Además, el terror-arte en este caso es una auténtica emoción porque se pueden generar emociones reales ocupando el pensamiento con algo horrible.

(«Pensamiento» en este caso es un término destinado a contrastar con «creencia»). Tener una creencia es sostener una proposición asertivamente; tener un pensamiento es sostenerla no asertivamente. Tanto creencias como pensamientos tienen un contenido proposicional. Pero en los pensamientos el contenido se mantiene sin compromiso de

que sea el caso; tener una creencia es estar comprometido con la verdad de la proposición.)

Estando al borde de un precipicio, aunque no en situación precaria, se puede dejar entretener uno con pensamientos acerca de una caída. Comúnmente, ello puede acompañarse de un escalofrío repentino o un temblor producido, supongo, no por nuestra creencia en que vayamos a caer al precipicio, sino por nuestro pensamiento en una caída, pensamiento que, desde luego, consideramos como una perspectiva particularmente poco atrayente. No es necesario que sea una perspectiva que creamos probable; el suelo es firme y seguro, no hay nadie cerca para empujarnos y no tenemos intención de saltar. Pero podemos asustarnos a nosotros mismos imaginando una secuencia de acontecimientos que sabemos muy improbables. Además no nos asusta el *estar* pensando en caer, sino el *contenido* de nuestro pensamiento en una caída –tal vez la imagen mental de caer a plomo por el espacio.

Se pueden aducir ulteriores evidencias a favor de la tesis de que el contenido de nuestros pensamientos puede asustarnos reflexionando sobre la forma en que se podría eludir la propia consternación ante un film de terror especialmente turbador. Se pueden apartar los ojos de la pantalla, o quizá desviar la atención del cuadrante ocupado por el objeto que nos excita. O bien, se puede intentar ocupar el pensamiento con otra cosa, desviando la vista de la pantalla y preocupándose de cómo hacer los pagos del Mercedes recién comprado. En este caso, no es necesario desviar enteramente la atención de la pantalla; se sigue lo que pasa periféricamente para enterarse de cuándo podemos volver a centrar seguros nuestra atención plenamente en la película.

Hay disponibles estrategias de espectador similares cuando los procedimientos narrativos se encuentran insoportablemente turbadores o intolerablemente sensibleros. Y lo que se hace en todos estos casos es rehuir pensar en lo

que se proyecta en la pantalla. No tratamos de extinguir la creencia de que el referente de la representación existe ni la creencia de que la representación existe. Antes bien, intentamos no pensar en el contenido de la representación, esto es, no ocuparnos del contenido de la representación como contenido de nuestro propio pensamiento.

Desde el punto de vista del problema del terror-arte hay obvias ventajas teóricas derivadas de postular que los contenidos del pensamiento pueden generar auténticas emociones. Pensar en un personaje temible y repugnante como Drácula es algo que puede hacerse sin creer que Drácula existe. Esto es, pensamiento y creencia son separables. Así, si damos por sentado que los contenidos del pensamiento pueden atemorizar, entonces no deberíamos tener problema en decir que los lectores y espectadores estándar de ficciones sobre el Conde no creen en su existencia. Además, nuestro miedo puede ser auténtico miedo porque los contenidos del pensamiento pueden emocionarnos genuinamente sin creérselos.

La defensa que hace Walton de la teoría de las emociones fingidas parece descansar principalmente en su argumento de que Charles no cree que el Limaco Verde suponga un peligro real para él. De ahí deduce que Charles no puede estar realmente en un auténtico estado de miedo. De modo que hace la hipótesis de que el estado de Charles debe analizarse en términos de cuasi-miedos y miedos fingidos. Pero la objeción de Walton a la idea de que Charles cree en el Limaco Verde y el argumento de que la hipótesis de las emociones fingidas produce un argumento mejor no va contra la teoría de que es el pensamiento en el Limaco Verde lo que ocupa a Charles. Pues los pensamientos no necesitan ser creencias y se puede pensar en el Limaco Verde sin creer en él. Esto es, la teoría del pensamiento nos permite aceptar todas las objeciones a cualquiera de las teorías, como las teorías de la ilusión, que postulan la creencia de Charles en el Limaco Verde.

Walton, al igual que los teóricos de la ilusión, tiene como artículo de fe que el miedo auténtico requiere una auténtica creencia en el ser peligroso presentado en la ficción. Como es un artículo de fe no ha caído en la cuenta de la posibilidad de que los contenidos del pensamiento producidos por el contenido representacional de la ficción puedan generar auténtico miedo. Pero si es razonable pensar que los contenidos del pensamiento, así como las creencias, pueden producir estados emocionales, entonces no hay razón para atribuirle al público creencias ilusorias o emociones fingidas.

Con anterioridad he observado que un problema con el sistema de Walton era que no lograba explicar por qué deberíamos estar necesariamente de acuerdo acerca de que las creencias sobre lo que es verdadero en la ficción (o, *ficticiamente* que p) deberían generar cuasi-miedos en lugar de miedos auténticos. Tal vez ahora mis reservas relativas a este asunto se pueden hacer más explícitas.

Leyendo «La llamada de Cthulhu» nos enteramos de que en la ficción, los Grandes Primordiales tienen cabeza de sepia, alas escamosas, cuerpos dragoniformes, una textura pegajosa, la piel verde y desprenden un olor insoportable. En la ficción son también muy peligrosos y podrían exterminar a la humanidad sin esfuerzo. No creemos que los Grandes Primordiales existan, pero creemos que en la ficción tienen esas propiedades. Cuando reflexionamos sobre esos seres de ficción, cuando consideramos el sentido o el significado de las descripciones que Lovecraft hace de esos entes de ficción, reconocemos que los Grandes Primordiales combinan un montón de propiedades repugnantes y temibles y que estamos arte-aterrados.

Sabemos que todo lo que se cuenta sobre los Grandes Primordiales es ficción. Sin embargo, el contenido proposicional de la ficción de Lovecraft constituye el contenido de nuestro pensamiento acerca de ellos y estamos aterrados por la *idea* de ellos. Si pueden aterrarnos pensamientos, como

los ejemplos anteriormente citados indican, entonces pueden aterrarnos los pensamientos generados en nosotros por las aterradoras descripciones de los autores. Por tanto, no parece seguirse del hecho de que creamos que en la ficción los Grandes Primordiales sean así que nuestras respuestas tengan que ser necesariamente un asunto de cuasi-miedos y emociones fingidas. Walton ha pasado por alto la posibilidad de que al leer deliberadamente ficciones llegamos a reflexionar sobre el contenido de las descripciones de monstruos, contenido que se convierte en la base de nuestros pensamientos y que nos causa miedo y aversión. Esto es, no hay razón para considerar que del hecho de que nuestras creencias sólo tienen que ver con lo que es el caso en la ficción se siga la tesis de que nuestros miedos sean cuasi-miedos y emociones fingidas.

Como sabemos que los Grandes Primordiales son ficciones y que sólo es el pensamiento sobre ellos lo que nos asusta y asquea no tiramos el libro y huimos. Así, la teoría del pensamiento puede explicar las anomalías que la teoría del fingimiento y la teoría de la ilusión no podían explicar. Al mismo tiempo, la teoría del pensamiento también tiene la ventaja de considerar nuestro terror como terror auténtico. Se compadece con la fenomenología del terror así como trata los problemas lógicos que plantea el terror-arte en particular y la ficción en general. En este sentido, parece ser superior a las teorías del fingimiento, teorías que resuelven el enigma postulando un ámbito contraintuitivo de actividades fingidas aunque mentales.

Una vía para derrotar la teoría del pensamiento podría ser la siguiente: aquí de lo que se trata es de mostrar que el miedo, la pena, etc., en relación con las ficciones no es irracional. Ante ello, las respuestas emocionales a la ficción parecería que habrían de ser irracionales porque parecían implicar al espectador en dos estados de creencia contradictorios, esto es, creer que el Limaco Verde existe y creer que el Li-

X [maco Verde no existe. Y eso es irracional. Ahora bien, la teoría del pensamiento evita esta especie particular de irracionalidad, y con ello evita también la contradicción mostrando que podemos asustarnos por algo que explícitamente consideramos como ficción. Sin embargo, nos ha sacado de la contradicción haciéndonos irracionales de otro modo. Lo que nos da miedo son los pensamientos o los contenidos de los pensamientos. Pero tener miedo de los meros contenidos del pensamiento es irracional. Así, pues, si queremos una teoría que no nos reduzca a este tipo de irracionalidad la teoría del fingimiento sigue siendo el contrincante más fuerte.

La cuestión aquí es, entonces, si es irracional asustarse o emocionarse en algún otro sentido a causa de pensamientos. Está claro que es irracional quedarse paralizado por fantasías psicóticas acerca de marcianos que nos observan, pero los contenidos del pensamiento de los que hablamos no son fantasías psicóticas, porque éstas implican la creencia en la existencia de marcianos. Los contenidos del pensamiento de los que hablamos no están concebidos sobre el modelo de las fantasías psicóticas o incluso neuróticas. La teoría del pensamiento convertiría igualmente al lector en irracional si implicara que incurre en una contradicción. Pero no hay contradicción alguna en llegar a tener miedo por reflexionar sobre los contenidos de nuestro pensamiento.

X [Tal vez la idea es que asustarse por contenidos del pensamiento es una tontería. Sin embargo, «tontería» puede ser la forma equivocada de plantearlo cuando se trata de un hecho acerca de seres humanos que pueden tener miedo de la *idea* de los Grandes Primordiales. Puesto que no hay contradicción alguna, este rasgo de los seres humanos puede que no se deje calificar en términos de irracionalidad. Es como estamos hechos. Es un elemento de nuestra estructura cognitiva y emotiva del que estamos dotados de modo natural, un elemento sobre el que se ha edificado la institución de la ficción.

Además, la idea de que es de tontos ponerse en un estado emocional por un contenido del pensamiento me parece esencialmente moralismo que implícitamente apela a algún código de valor, de hombría o de espíritu práctico. Pero este modo de pensar podría poner en cuestión el conjunto de la institución de la ficción. En cambio, yo sostengo que la práctica de la ficción —incluyendo nuestras respuestas emocionales, cuando son motivadas adecuadamente por el texto— se erige en realidad sobre nuestra capacidad de emocionarnos por contenidos del pensamiento y de complacernos en emocionarnos así. Por lo demás, me parece erróneo menospreciar nuestras respuestas emocionales a la ficción por irracionales si éstas son conformes con lo que es normativamente adecuado en el marco de la institución de la ficción. Son racionales en el sentido de que son normales; no son irracionales en el sentido de ser anormales.

Desde luego, podríamos decir que las respuestas a la ficción serían irracionales si de algún modo se convirtieran en ocupaciones prácticas. Pero entonces habría una afición a la ficción de una persona dada que sería irracional y no el hecho de que pueda emocionarse por los contenidos del pensamiento. La misma persona sería irracional en el mismo sentido si dedicara demasiado tiempo a fingir estar asustado por ficciones hasta el punto de obstaculizar sus intereses prácticos.

Llegados a este punto la estrategia que hay detrás de la teoría del pensamiento y ciertas consideraciones en su defensa deberían estar suficientemente claras. Sin embargo, será útil una explicación más detallada de estos contenidos del pensamiento y de su relación con los textos de ficción. La teoría del pensamiento descansa en la distinción entre pensamientos y creencias, por un lado, y en una conexión entre pensamientos y emociones, por otro. He intentado apoyar la conexión entre pensamientos y emociones apuntando a lo que considero hechos interpersonalmente confir-

mables: por ejemplo, nuestra capacidad para asustarnos a nosotros mismos auténticamente pensando que estamos a punto de precipitarnos al abismo o pensando que nuestra mano (o la de un conocido) está a punto de ser aplastada por una máquina, cuando en realidad creemos que la probabilidad de tales eventos es nula. Volvamos, pues, sobre la distinción entre pensamientos y creencias²⁵.

La dificultad implicada en la respuesta emocional a la ficción es que una respuesta emocional requiere la creencia en que el objeto de la respuesta existe. Y esto no casa con lo que consideramos que cree el receptor informado de terror-arte. El objeto concreto del terror-arte es un monstruo. Y los lectores de *Drácula* no creen que el Conde vampiro exista. Sin embargo, se puede pensar en Drácula o pensar que Drácula es un ser impuro y peligroso sin creer que Drácula exista. En el último capítulo hice una observación sobre la distinción de Descartes entre la realidad formal del pensamiento y la realidad objetiva. Se puede pensar en un unicornio, en un caballo con un cuerno de narval, sin creer que el unicornio existe. El unicornio tiene realidad objetiva (en el sentido cartesiano, discutido anteriormente, no en el sentido contemporáneo) en el pensamiento como un conjunto de propiedades. De modo parecido, podemos pensar en Drácula como una colección de propiedades, a saber la colección de propiedades especificadas en las descripciones de Drácula que encontramos en la novela de Stoker. Y parece que no hay ninguna razón para negar que un pensamiento —como el pensamiento en la colección de propiedades etiquetada con el nombre «Drácula» de la novela— pueda afectarnos emocionalmente; de hecho puede aterrarnos.

²⁵ La siguiente discusión del contenido del pensamiento al que se dirige la emoción del terror-arte debe mucho a los trabajos de Peter Lamarque «Fiction and Reality» y «How Can We Fear and Pity Fictions?».

En la explicación que he ofrecido del terror-arte el terror es una emoción dirigida a personajes específicos –concretamente los monstruos– de las ficciones de terror. No nos atemoriza la ficción en su conjunto, por así decirlo, sino los personajes descritos o, en caso de los media visuales, representados en la ficción y que llevan nombres tales como Drácula, el Limaco Verde y demás. En las ficciones de terror estos nombres no se refieren a seres reales ni creemos que se refieran a seres reales. Tampoco nos preocupa el valor de verdad de las sentencias en las que dichos nombres aparecen, a diferencia de la preocupación por el valor de verdad de las sentencias de los libros de historia en los que aparecen nombres como Alejandro Magno, Lincoln o Churchill.

En «Sobre el sentido y la referencia», Gottlob Frege observa lo siguiente:

Al oír un poema épico, por ejemplo, aparte de la eufonía del lenguaje nos interesa sólo el sentido de las sentencias, las imágenes y los sentimientos que genera. La cuestión de la verdad provocaría que abandonásemos el placer estético a favor de la investigación científica. De ahí que sea algo que no nos preocupa si el nombre «Ulises», por ejemplo, tiene referencia mientras aceptemos que el poema es una obra de arte. Es la aspiración a la verdad la que nos empuja siempre a avanzar del sentido a la referencia²⁶.

²⁶ Gottlob Frege, «On Sense and Referente», en Donald Davidson y Gilbert Harman (eds.), *The Logic of Grammar*, Belmont, Dickenson Publishing Co., 1975, p. 120. En una nota a pie de página añadida a su afirmación, Frege observa que sería conveniente tener un término especial para los signos que sólo tienen sentido. Él opta por «representaciones», aunque ello, me parece, sería en este punto confundente puesto que en el discurso filosófico corriente ese término se puede aplicar a signos con referencia así como con sentido. Pero es interesante observar que los ejemplos primarios de Frege de signos sin referencia son *representaciones de la ficción* –las palabras de una obra de teatro y del propio actor–. Eso sugiere que podríamos considerar que el género al que per-

Para Frege resulta natural pensar que todo signo está conectado con aquello a lo que se refiere —su referencia— y a su sentido: el significado del signo, es decir, aquello que distingue a su referencia. En la ficción, sin embargo, sólo nos preocupa el sentido o significado del discurso en términos de las consecuencias estéticas que fomenta la reflexión sobre dicho significado.

De modo similar, en la ficción de terror nos preocupa el sentido o significado de las sentencias del texto por las emociones —particularmente la de terror-arte— que despierta en nosotros. Los nombres no tienen referencia en su forma natural o acostumbrada. Se comportan de un modo muy parecido al modo en que Frege dice que se comportan las palabras del habla indirecta, esto es, las palabras en las citas.

En el habla indirecta se habla del sentido, por ejemplo, de las observaciones de otra persona. Resulta bastante claro que en este modo de hablar las palabras no tienen su referencia acostumbrada sino que designan lo que normalmente es su sentido. Por decirlo en una fórmula breve diremos: en el habla indirecta las palabras se usan *indirectamente* o tienen una referencia *indirecta*. De acuerdo con ello distinguimos la referencia *acostumbrada* de la referencia *indirecta* de una palabra; y su sentido acostumbrado de su sentido indirecto. La referencia indirecta es, por tanto, su sentido acostumbrado²⁷.

Siguiendo la sugerencia fregeana de que en la poesía épica nuestra preocupación se desvía del interés por la referencia hacia el interés en el sentido, Peter Lamarque sostiene que los nombres de la ficción se usan indirectamente o tie-

tenece la ficción pertenece al de los signos sin referencia. En la ficción contemplamos el sentido del texto sin preocuparnos del valor de verdad de lo que transmite literalmente el texto.

²⁷ Frege, «On Sense and referente», p. 117.

nen referencia indirecta en el sentido del signo²⁸. El signo Drácula se refiere a su sentido. ¿Pero cuál es el sentido del nombre «Drácula»? Es la conjunción de propiedades y atributos que Stoker imputa al Conde en el texto de su novela. Esta asignación de atributos tiene lugar en las descripciones de Drácula en el texto, descripciones que hay que entender en su sentido acostumbrado. «Drácula» es una etiqueta que se adjunta a esas descripciones, por así decirlo.

Este enfoque implica considerar que los nombres de la ficción tienen un sentido. Y aunque hay argumentos en la filosofía del lenguaje contra la idea de que en el uso común de los nombres propios éstos tengan sentido, parece al menos plausible pensar que los nombres de la ficción tienen sentido, un sentido primariamente constituido por las descripciones del personaje en el texto. Cuando se tiene en mente «Drácula» se está pensando en la colección de propiedades atribuidas a él. Por supuesto, no hay nada más, estrictamente hablando, en lo que pensar. Además, que la atribución de sentido a nombres propios haya sido criticada con respecto a lo que se podría denominar discurso factual, no demuestra que este punto de vista no se pueda aplicar a la ficción. Pues no hay ninguna razón antecedente para suponer que la teoría de los nombres propios para el discurso fáctico tenga que ser la misma que la teoría adecuada para el discurso de la ficción.

Para ver la relación entre las descripciones de monstruos en la ficción y el contenido del pensamiento del público resultará de ayuda recordar la distinción de Searle entre la fuerza ilocucionaria de una emisión y su contenido proposicional²⁹. Dos emisiones —«Prometo ir a la iglesia» y «¡Voy a la iglesia!»— tienen el mismo contenido proposicional, a saber, «que voy a ir a la iglesia», aunque difieren en los térmi-

²⁸ Lamarque, «How Can We Fear and Tity Fictions?».

²⁹ John Searle, *Speech Acts*, p. 30.

nos de su fuerza ilocucionaria. Si se analizan las sentencias de la ficción desde el punto de vista de la teoría de los actos de habla también encontraremos un elemento ilocucionario, «es ficticio que», junto al contenido proposicional, por ejemplo, «que Drácula tiene colmillos». El sentido o contenido proposicional de la descripción del Drácula de la ficción suministra el contenido del pensamiento del lector en Drácula; idealmente, la representación mental del lector se identifica por el contenido proposicional de las descripciones del texto y está constituida a partir de éste, si bien una gran parte acerca de cómo se hace será difícil de explicar con toda precisión en casos concretos³⁰.

³⁰ Un modo alternativo de hablar del contenido proposicional del habla en este caso sería adoptar la noción de «situación tipo» introducida por John Perry y Jon Barwise. Eso puede ser muy útil en el contexto del terror-arte porque las representaciones que estamos discutiendo son no sólo textos literarios (con los que la noción de proposición encaja perfectamente, aun cuando, sin duda, no se debería pensar en las proposiciones como sentencias), sino también representaciones pictóricas, y las situaciones tipo son, manifiestamente, abstracciones que se pueden emplear para clasificar imágenes así como emisiones (por ejemplo, la ilustración de la página 59 de *Situations and Attitudes*). Usando la idea de situaciones tipo podríamos identificar el contenido relevante de nuestros pensamientos con respecto a las ficciones de terror en términos de las situaciones tipo abstractas que usamos para clasificar las «afirmaciones» hechas en la representación cuando se entiende que dichas «afirmaciones» tratan de ficciones y no del mundo real. Diremos que los contenidos de nuestro pensamiento tienen que identificarse y distinguirse con respecto a las situaciones tipo que clasifican las representaciones en las ficciones. Llevar a cabo este análisis en detalle requeriría una elaboración que incluiría la ampliación extensiva de la teoría de la ficción que Barwise y Perry sugieren en las pp. 284-285. Aunque este es un proyecto de investigación de indudable valor se encuentra más allá de los objetivos del presente libro. Para las referencias véase Jon Barwise y John Perry, *Situations and Attitudes*, Cambridge, MIT Press, 1983.

Se debería hacer notar que con la teoría avanzada en el texto anterior el contenido de nuestros pensamientos con respecto a las ficciones tendrá en general que limitarse a los textos que leemos y a los espec-

El nombre «Drácula» se refiere a su sentido, el conjunto de propiedades atribuidas al vampiro en la novela. Cuando reflexionamos sobre lo que leemos reflexionamos sobre las propiedades atribuidas al monstruo, una combinación de propiedades que se reconoce como impura y temible, lo cual da como resultado la respuesta del terror-arte. Puesto que estamos aterrados por contenidos del pensamiento no creemos estar en peligro y no tomamos medidas para protegernos. No fingimos estar aterrados; estamos auténticamente aterrados, pero por pensar en Drácula y no por nuestra convicción de que vayamos a ser su próxima víctima.

La teoría del pensamiento resuelve el problema de cómo es que podemos estar auténticamente aterrados por la ficción al mismo tiempo que no creemos en la existencia de los monstruos del texto. Y ello porque podemos pensar en el Limaco Verde sin suscribir su existencia, y podemos estar aterrados por el contenido de ese pensamiento. Mientras que la teoría de la respuesta a la ficción como ilusión carga al público con falsas creencias y la teoría del fingimiento nos atribuye emociones simuladas, la teoría del pensamien-

táculos que estamos viendo. La razón de ello es que las ficciones particulares pueden añadir o restar propiedades de los seres terroríficos incluso más conocidos. Por ejemplo, en *Monastery* de Patrick Whalen, repentinamente nos enteramos de que los vampiros reaccionan a la radioactividad, algo que no es un elemento estándar del mito del vampiro. Como una ficción dada puede variar las propiedades incluso de un mito repetido con frecuencia, es mejor pensar el perímetro del pensamiento del lector como restringido al texto que tiene en la mano. Es tarea de la crítica decidir si hay rasgos de un mito determinado que, por así decirlo, comparten todos los miembros de un subgénero y que no es preciso afirmar en las ficciones concretas. Si hay tales presupuestos de género podrían ser legítimos constituyentes de los pensamientos del lector. Sin embargo, mientras no lo sepamos, el mejor camino parece la estrategia más conservadora de identificar el ámbito legítimo del lector o el espectador con lo que se dice en la ficción o lo que implica la misma.

to sostiene que nuestras creencias son respetables y nuestras emociones genuinas.

En su defensa de la teoría del fingimiento, Walton nos la recomienda no sólo por la forma en que disuelve el supuesto problema de nuestra respuesta emocional a la ficción. También sostiene que la teoría del fingimiento explica por qué cuando hablamos de ficciones no prologamos nuestras observaciones con cláusulas modales. Esto es, decimos «Fiodor Karamazov es un bufón», y no que «En la ficción *Los hermanos Karamazov*, Fiodor es un bufón». Según Walton, podemos explicarlo como continuación de nuestro juego de simulación en relación con la ficción. Si calificáramos moralmente esas afirmaciones nuestro juego de fingimiento se desmoronaría.

Pero aun cuando la teoría del fingimiento fuera correcta desde el punto de vista de nuestras emociones, encontraría extraño extenderla a nuestro modo de hablar acerca de las obras de ficción. En la explicación de Walton, cuando respondemos a las ficciones emocionalmente nos convertimos en personajes de un mundo de ficción, en personajes, por ejemplo, atacados por el Limaco Verde. Pero cuando le cuento a alguien algo sobre una novela no hay en general ninguna razón para suponer que estoy representando una ficción —mi fingido juego de *Los hermanos Karamazov*— para mi interlocutor. Se podría realizar esa actuación; pero pensar que en general estamos actuando cuando informamos sobre las ficciones es forzar la credulidad.

Mi propia sospecha es que no mencionamos las cláusulas modales al hablar de ficciones por consideraciones pragmáticas. Esto es, si tenemos razones para creer que nuestro interlocutor sabe que estamos hablando de una ficción eliminamos la cláusula «En la novela...». Por otra parte, podemos añadir la cláusula, al menos como prólogo de nuestras observaciones, cuando no estamos seguros de que nuestra audiencia sepa que estamos hablando sobre personajes de

ficción. Es análogo al caso de hablar de las creencias de un filósofo con el que no estamos de acuerdo. Si el contexto aclara que estamos exponiendo la teoría de Spinoza, no necesitamos introducir cada frase diciendo «Spinoza cree...» Si estamos exponiendo de modo obvio los puntos de vista de Spinoza, y no los nuestros, usaremos muchas frases sin cláusula como «hay sólo una sustancia y es Dios», en lugar de anteponer a cada frase un «Spinoza cree que...».

Además, si estas objeciones son correctas la teoría del fingimiento no obtiene un apoyo suplementario por su supuesta explicación de nuestra eliminación de las cláusulas modales al hablar sobre ficciones. Su fuerza primaria reside en su explicación de nuestra respuesta emocional a la ficción, una explicación que me parece menos persuasiva que la teoría del pensamiento en la medida que niega la poderosa intuición de que nuestras respuestas incluyen emociones auténticas. Desde luego, el compromiso con pensamientos en la teoría del pensamiento puede plantear para algunos dilemas filosóficos fundamentales; sin embargo, en la cuestión del terror-arte la dependencia de los pensamientos parece más digerible que la postulación de emociones fingidas o la creencia del público en los vampiros.

Resumen

Por lo menos desde que Samuel Johnson escribió su prefacio a *The Plays of Shakespeare*, se ha extendido la preocupación acerca de si hay algo peculiar en nuestras respuestas a la ficción. La cuestión —que llamamos la paradoja de la ficción— se refiere a cómo es posible que nos afecten emocionalmente las ficciones dado que sabemos que lo que se presenta en la ficción no es real. En este caso, la causa a menudo tácita de nuestra perplejidad es el supuesto de que sólo puede emocionarnos lo que creemos que existe. Esta

paradoja es muy relevante para cualquier discusión acerca del terror-arte, pues nos preguntamos cómo puede aterrarnos lo que sabemos que no existe.

La estructura de esta paradoja gira en torno a las tres proposiciones siguientes, cada una de las cuales parece verdadera cuando se la considera aisladamente, pero cuya combinación con las otras dos plantea una contradicción:

1. Las ficciones nos emocionan auténticamente.
2. Sabemos que lo que se presenta en las ficciones no es real.
3. Sólo nos emociona auténticamente lo que creemos que es real.

Parece haber tres opciones en este caso para eludir la contradicción. La teoría de la ilusión niega la segunda proposición manteniendo que durante la recepción de la ficción no sabemos que aquello que se retrata en ella no es real. Postula que mientras atendemos una ficción estamos bajo la ilusión de que lo que nos presenta es real. Esta teoría afronta una serie de problemas que la teoría del fingimiento o la simulación pretende evitar sosteniendo la segunda proposición pero negando la primera de ellas. Para el teórico del fingimiento las emociones que experimentamos cuando tratamos con ficciones no son genuinas o auténticas emociones sino emociones simuladas. Esta teoría presenta un cierto número de inconvenientes. El mayor de ellos es que convierte nuestras respuestas emocionales a la ficción en emociones simuladas o fingidas. Para poder evitar esta consecuencia y al mismo tiempo evitar todos los problemas de la teoría de la ilusión, se puede proponer lo que he denominado teoría del pensamiento. Esta teoría niega la tercera proposición de la tríada anterior. Sostiene que podemos emocionarnos por el contenido de los pensamientos que tenemos; que la respuesta emocional no requiere la creencia en que las cosas que nos emocionan sean

reales. Podemos emocionarnos por las situaciones que nos imaginamos. Por lo que se refiere a la ficción, el autor de esta clase de obras nos presenta concepciones de las cosas para pensar en ellas, por ejemplo, el suicidio de Ana Karenina. Ocupándonos de ellas y reflexionando sobre los contenidos de dichas representaciones, contenidos que suministran el contenido de nuestro pensamiento, podemos experimentar compasión, pena, alegría, indignación y demás emociones. Por lo que hace al género de terror, los pensamientos a los que nos lleva implican considerar las propiedades terribles e impuras de los monstruos. Y así nos arte-aterramos.

En un libro muy reciente Bijoy Boruah ha argumentado que en cualquier explicación de nuestras respuestas emocionales a la ficción debe incluirse la referencia a la imaginación³¹. «Si por imaginación» entiende tener un pensamiento no asertivamente entonces su punto de vista es compatible con el nuestro. Si, por otro lado, quiere decir algo más —algo que tenga que ver con lo que el público añade al texto— entonces el concepto de imaginación parece fuera de lugar. Porque cuando imaginamos nosotros mismos somos la fuente creativa y primariamente voluntaria de los contenidos de nuestros pensamientos. Pero al leer ficciones el contenido de nuestros pensamientos proviene en su mayor parte de fuera, del texto determinado que estamos leyendo o del espectáculo ya elaborado que estamos contemplando. No hay ninguna razón para pensar que, en general, tengamos que añadir nada por medio de la imaginación a lo que la ficción ya afirma o implica.

³¹ Bijou Boruah, *Fiction and Emotion*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Este libro apareció cuando el mío estaba en prensa. Merece un estudio detallado, pero no he tenido la oportunidad de tratarlo en profundidad. El breve párrafo anterior, sin embargo, traza un esbozo de la vía por la que defendería la teoría del pensamiento frente a la teoría de la imaginación de Boruah.

¿Identificación con el personaje?

* La sección anterior centró la discusión en la relación del público con los monstruos de ficción que dan lugar al terror-arte. En esta sección quiero echar una breve mirada a la relación entre el público y los protagonistas humanos de las ficciones de terror³². Por supuesto, en la medida que estos personajes son ficticios, los marcos conceptuales desarrollados anteriormente se aplican a ellos. Por ejemplo, nuestras respuestas emocionales a los protagonistas de la ficción, al igual que nuestras respuestas emocionales a los monstruos de ficción, son auténticas, y estas respuestas se dirigen a objetos cuyo estatus ontológico es el de los contenidos del pensamiento. Sin embargo, hay una cuestión acerca de los protagonistas de la ficción que raramente se plantea con los monstruos de ficción de terror (salvo con aquellos que, como King Kong, se convierten en protagonistas), a saber: ¿nos identificamos con los protagonistas de ficción? Esto es, seguir una ficción y estar envuelto en las peripecias de un personaje, ¿requiere alguna clase de proceso metafísico, como la compenetración mental vulcaniana del Dr. Spock, entre el público y el protagonista? O, por decirlo en otras palabras, ¿se explica mejor nuestra respuesta a los personajes positivos de la ficción postulando algún proceso de identificación con el personaje entre nosotros y ellos?

Identificación es una noción cotidiana común al hablar de ficciones. La gente dice que se identifica con este o con aquel personaje de una telenovela. Sin embargo, no está claro lo que se quiere decir con «identificación» en estos casos. De hecho, si la noción de identificación con el personaje es meramente una metáfora o si se trata de una descripción li-

³² Esto, por supuesto, implica decir algo sobre nuestras relaciones con los protagonistas de toda suerte de ficciones, no sólo los de las ficciones de terror.

teral de un estado mental es algo generalmente no determinable en el contexto de la conversación cotidiana. Obviamente, identificación con el personaje podría significar una variedad de cosas y podría conectarse con una variedad de teorías psicológicas diferentes. Pero el término se usa a menudo —incluso por parte de críticos profesionales— de forma que no se especifica exactamente cómo hay que caracterizar el estado mental al que los hablantes se refieren.

Algunos candidatos para lo que se podría indicar al invocar el concepto de identificación con el personaje podrían ser los siguientes: que nos gusta el protagonista; que reconocemos que las circunstancias del protagonista son significativamente como aquellas en las que nos hemos encontrado nosotros; que simpatizamos con el protagonista; que tenemos los mismos intereses, sentimientos o principios, o todos ellos, que el protagonista; que vemos la acción que tiene lugar en la ficción desde el punto de vista del protagonista; que compartimos los valores del protagonista; que, mientras dura la recepción de la ficción, estamos en trance (o somos manipulados y/o engañados de algún modo) de forma que caemos en la ilusión de que cada uno de nosotros se considera el protagonista.

Algunas de estas posibilidades parecen bastante inofensivas. Es decir, algunos de estos estados no parecen plantear dificultades filosóficas o psicológicas. Te puede gustar un personaje; puedes reconocer semejanzas entre el personaje y tú mismo; compartir valores con un personaje; o te puedes preocupar o experimentar simpatía por un personaje. Hacer esta suerte de cosas en relación con personajes de ficción parece ser una extensión legítima de las respuestas que tenemos hacia las personas reales, aunque puede ser muy complicado explicar con detalle la lógica de estas extensiones. Sin embargo, estos usos no parecen apuntar al corazón de lo que los estudiosos tienen en mente cuando invocan la noción de identificación con el personaje. Más bien parecen

usar dicha noción para señalar una relación más radical entre el público y el protagonista, una relación en la que el público llega a pensar en sí mismo como idéntico con el personaje o como formando una unidad, esto es, un estado en el que el público de algún modo se funde o fusiona con el personaje. En esta concepción, cuando como miembros del público recibimos información acerca de la marcha de la historia desde el punto de vista del personaje (erróneamente) aceptamos (o asumimos equivocadamente) que el punto de vista del personaje es el nuestro. Nos emociona la ficción de un modo tan intenso que sentimos como si estuviéramos participando en ella; concretamente, creemos sentir como si fuéramos el protagonista.

En la medida que esta concepción de la identificación con el personaje depende de una noción de ilusión —la ilusión de que el miembro del público es el protagonista— tiene que afrontar los problemas que ya he discutido con cierta profundidad. Porque al leer una novela o ver una obra de teatro o una película el público da sobradas indicaciones de que sabe que no es el protagonista. Uno no se protege detrás del sofá afilando estacas mientras ve *Drácula* en una emisión nocturna de televisión. Como se ha argumentado anteriormente, el espectador no sólo es consciente de que está contemplando una representación y no el referente de la representación, sino que es consciente de que no es el protagonista de la representación. Como ya se ha argumentado, tal vez *ad nauseam*, la hipótesis de la ilusión —sea la de la realidad de la ficción sea la de la identidad compartida con el protagonista— no tiene ningún sentido ante la conducta del público de ficciones de terror.

Está claro que si la noción de identificación con el personaje ha de tener algún sentido no se puede basar en postular la ilusión del público de ser idéntico al protagonista. Es necesaria alguna otra explicación de la identificación con el personaje. Una posibilidad es decir que en la identifica-

ción con el personaje lo que se produce es una duplicación exacta por parte del público del estado mental y emocional del protagonista. Esto, desde luego, no puede ser correcto porque el personaje, presumiblemente, cree que está siendo atacado por el hombre lobo mientras que el público no cree tal cosa. Así que la duplicación relevante tiene que ver solamente con estados emocionales. Cuando Godzilla machaca Tokio, el personaje teme por el destino de la raza humana y eso es lo que también teme el público.

Si esto es lo que se quiere significar por identificación con el personaje, tenemos un concepto con unos cuantos problemas serios. Primero, muchas de nuestras respuestas a los protagonistas de la ficción –probablemente la mayoría de ellas–, incluso en un examen casual, no cumplen los requisitos de la duplicación emocional. Cuando la heroína está nadando despreocupadamente sin saber que un tiburón asesino está rondándola para matarla sentimos preocupación por ella. Pero eso no es lo que ella siente. Ella se siente encantada. Esto es, muy a menudo tenemos una información distinta y, de hecho, mayor acerca de lo que está ocurriendo en una ficción que la que tienen los protagonistas y, por consiguiente, lo que sentimos es muy distinto de lo que el personaje siente.

Incluso en un caso como el de la historia breve «Works», de Steve Rasnic Tem, en la que Ella, para su horror y sorpresa, se da cuenta de que está rodeada de seres nocturnos hambrientos, nuestro estado emocional no duplica el de ella porque nosotros sabemos, pero ella no, cómo su situación forma parte de un elaborado esquema de venganza.

Del mismo modo, cuando un personaje está implicado en una lucha a vida o muerte con un zombi, sentimos suspense. Pero eso no es una emoción que el personaje tenga la oportunidad de permitirse; se supone que está demasiado ocupado intentando librarse del zombi como para sentir suspense por la situación. Sentimos compasión cuando Edipo

reconoce que ha matado a su padre y se ha acostado con su madre, pero eso no es lo que siente Edipo. Se siente culpable, siente remordimientos, siente autodesprecio. No hace falta decir que no sentimos nada de eso.

La conclusión general que hay que sacar de estos ejemplos es que en muchos casos el estado emocional del público no es una réplica del estado emocional de los personajes. Con muchos de los tipos mejor conocidos de relaciones entre público y protagonistas —como la tristeza y el suspense— hay una asimetría entre los estados emocionales de unos y otros. Sin embargo, se supone que la identificación con el personaje requeriría una simetría entre los estados emocionales del público y los protagonistas. Cuando menos, ello implica que la identificación con el personaje no proporciona una conceptualización completa de la relación entre protagonistas y público; hay demasiados casos que incluso en un examen superficial no se corresponden con el punto de vista de la identificación en tanto que duplicación de estados emocionales³³.

Por lo demás, una exploración menos superficial de la relación de los estados emocionales del público y los protagonistas tiene como resultado ulteriores asimetrías. Porque si la teoría de las secciones precedentes es correcta, entonces

³³ En efecto, estas consideraciones por sí solas pueden sugerir un argumento para el hecho de que no siempre es necesario postular la identificación con el personaje al describir nuestras respuestas a los protagonistas. Pues si algunas de nuestras respuestas más características ante los protagonistas —como el suspense, la simpatía, la tristeza, la risa dirigida a situaciones cómicas, etc.— no requieren la invocación de la identificación, por ejemplo, para explicar la intensidad de nuestra respuesta, entonces podemos pedir saber en qué, si es que hay alguno, casos nos seguimos viendo empujados a invocarla. Esto es, tenemos derecho a preguntar qué ventaja explicativa proporciona la identificación con el personaje, ya que puede emocionarnos muy intensamente la situación de los personajes en muchos casos en los que no hay lugar para identificación alguna.

la respuesta emocional del público hecha sus raíces en el pensamiento mientras que las respuestas de los personajes se originan en creencias. Parece razonable suponer que el personaje está aterrado, mientras que el público está arte-
aterrado. Y, para arreglar las cosas, la respuesta del público al protagonista tiene que ver con la preocupación por otra persona (o persona-tipo) mientras que el protagonista atacado por un monstruo está preocupado por sí mismo. Es decir, es adecuado describir el estado emocional del público como un estado de simpatía; pero el personaje no simpatiza consigo mismo. A grandes rasgos, las emociones del personaje en tales casos serán siempre las de mirar por sí mismos o egoístas, mientras que las emociones del público son las de mirar por otros o altruistas. Por tanto, si estas asimetrías son convincentes, entonces puede muy bien ocurrir que la identificación con el personaje nunca proporcione una explicación de la relación entre el público y el protagonista.

Estas objeciones se dirigen contra una concepción de la identificación como estricta duplicación de los estados emocionales de protagonistas y público. Formulada de este modo no puede tener lugar la identificación con el personaje porque el público tiene emociones (suspense, preocupación, compasión, etc.) que los personajes no tienen, mientras que los protagonistas tienen emociones y miedos ajenos al público (por ejemplo, el miedo a la extinción).

En este punto, si hay que salvar la hipótesis de la identificación, tal vez el modo de proceder sea abandonar la idea de una estricta duplicación de los estados emocionales entre el protagonista y el público y sólo exigir que haya una correspondencia parcial entre ambos por lo que hace a sus estados emocionales.

Por supuesto, un problema con esta sugerencia es que no está claro si la autodirección de la emoción del personaje así como su enraizamiento en creencias permitirá una co-

rrespondencia aunque sólo sea parcial entre los estados emocionales de los personajes y los del público. Pero aun suponiendo que estas complicaciones puedan superarse de algún modo, me parece que la noción de identificación con el personaje fundada en correspondencias parciales entre las respuestas emotivas de los personajes y el público sigue siendo dudosa. Pues, entre otras cosas, si las correspondencias son sólo parciales, ¿por qué llamar a este fenómeno *identificación*? Si dos personas están animando al mismo atleta en un evento deportivo, no parecería adecuado decir que se están identificando mutuamente. Puede que no sean conscientes de la existencia del otro. Y aun cuando estén sentados uno cerca del otro, y vean que comparten una actitud parecida hacia el evento, no tienen porqué estar identificándose. Tampoco su estado emocional es literalmente el mismo que el del atleta que están animando, porque su concentración probablemente tiene otro centro y otra intensidad.

Mis objeciones a la noción de identificación con el personaje pueden parecer disonantes con mi anterior explicación del terror-arte. Pues he hablado de un paralelismo, en ciertos aspectos, entre las respuestas emocionales de los personajes en las ficciones de terror y las respuestas emocionales de los lectores y espectadores de dichas ficciones. En efecto, he afirmado que con frecuencia puede ser el caso que las respuestas emocionales de los personajes a los monstruos en las ficciones de terror le indiquen al público cuál es la respuesta apropiada a los monstruos relevantes. Concretamente, sostengo que los criterios evaluativos –producir miedo e impureza– que el público tiene en su respuesta a los monstruos de terror es un eco o coincide con las respuestas emotivas evaluativas de los personajes ante los monstruos de la ficción. Pero compartir apreciaciones de los monstruos no implica una identificación con el personaje o encontrarse en el mismo estado emocional que el personaje.

Que haya apreciaciones emotivas paralelas no implica que haya identificación³⁴.

Aparte de las razones ya aducidas para afirmar diferencias cruciales entre mi estado emocional y el del protagonista en momentos como el ataque del monstruo, también tenemos que recordar que en circunstancias como éstas el público no está simplemente aterrado, sino que el terror mismo es también un elemento de la posterior respuesta emocional del público al conjunto de la situación en la que un monstruo terrorífico está amenazando a un protagonista humano. Esta situación de conjunto se caracteriza por el hecho de que el público está fuera de ella mientras que el protagonista está en ella, lo cual implica un afecto sustancialmente diferente. La situación en su conjunto se caracteriza así mismo por el hecho de que, si el público está comprometido, probablemente es alguna clase de preocupación altruista, mientras que si el protagonista siente alguna preocupación, es más que probable que sea egoísta³⁵. Es decir, el estado general del público es probablemente distinto del estado emocional del personaje—incluso si dejamos a un lado la comentada asimetría entre el hecho de que el personaje responde a la creencia en un monstruo y que el público responde al pensamiento en un monstruo— porque la respues-

³⁴ Por supuesto, si se dice en este punto que lo que se quiere decir con identificación es simplemente compartir evaluaciones emotivas paralelas, entonces se acaba la argumentación. Pero creo que este paso tendría como resultado abandonar de modo efectivo toda concepción de la identificación que significara la fusión de identidades.

³⁵ Por supuesto, hay una típica variación en la que las preocupaciones del protagonista se podrían calificar de altruistas. Si el monstruo está acosando a su amado y la protagonista está luchando por salvarle puede ser plausible inferir—si no es empujada por la adrenalina— que su estado emocional es altruista. Pero aun en este caso el estado emocional del público es distinto; es más altruista, ya que el público se preocupa no sólo por el amado de la heroína sino por el autosacrificio de la propia heroína.

ta emocional general del público es una respuesta a una situación que incluye al personaje y la respuesta emocional del personaje.

El objeto de la respuesta emocional general del público, por consiguiente, se distingue del objeto de la respuesta emocional del personaje en aspectos que diferencian cualitativamente las respuestas. Que las dos respuestas coinciden en relación con ciertos elementos —por ejemplo, la apreciación emotiva del monstruo como algo amenazador y repelente— no indica que los estados emocionales generales sean los mismos, o que el público se tome a sí mismo como protagonista. Compartir las respuestas emotivas puede no ser una condición suficiente para la identificación. Si lo fuera, podría decirse que un miembro del público se identifica con cualquier otro miembro del público que esté viendo el monstruo con repugnancia.

Consideremos de nuevo el ejemplo de la tragedia. Respondemos a la difícil situación de Edipo, que incluye sus propios sentimientos de repulsión ante el incesto, una evaluación que compartimos. Pero ello da lugar a un sentimiento general en nosotros que no se corresponde con el estado emocional de Edipo. Por ejemplo, si Aristóteles está en lo cierto, tendremos miedo de que semejantes calamidades puedan ocurrirnos a nosotros y, entonces, experimentamos una catarsis. Pero el tiempo del miedo ha pasado para Edipo, que está carcomido por la culpa (y que hasta donde sé, nada le alivia). Además, parte de nuestra respuesta a Edipo gira en torno al hecho de que es liberado de la culpa, es decir, de que se encuentra en un estado emocional en el que nosotros no estamos.

De modo parecido, cuando un protagonista está preocupado por un monstruo en una ficción de terror, puedo compartir su apreciación emotiva de la criatura. Pero ello conduce a un conjunto de sentimientos varios —dirigidos a la situación como un todo— que son completamente dife-

rentes de aquellos plausiblemente atribuidos al personaje: terror-arte *versus* terror, simpatía *versus* egoísmo, suspense *versus* atención concentrada si el protagonista va a escapar del monstruo o bien vil terror paralizante si el protagonista es una presa impotente. Cuando un protagonista es atacado por un monstruo no sólo estamos aterrados sino que nos preocupa que esa persona —el protagonista con todas las virtudes con que la trama le o la ha dotado— esté en las garras de un ser repulsivo y amenazador. En general, nuestros sentimientos de terror-arte son sentimientos que forman parte de una respuesta más amplia a una situación más amplia en la que nos preocupa la difícil situación del protagonista, en tanto que por lo que hace al estado emocional del protagonista parece plausible verlo como primariamente dirigido al monstruo sin que se le añada ninguna consideración reflexiva explícita, por parte del protagonista, acerca de que una persona como él o ella se encuentra en peligro.

Si estos comentarios acerca de la asimetría del estado emocional del público y el protagonista son correctos, entonces la noción de identificación con el personaje parece desencaminada. Está claro que no puede haber identificación alguna si ello requiere una perfecta simetría entre el público y el protagonista. Además, si todo lo que se requiere es una correspondencia parcial entre los estados emocionales del público y del protagonista, entonces hay que preguntarse por qué llamar identificación a dicho fenómeno. Pues puede haber correspondencia parcial sin que las distintas manifestaciones emocionales se describan útilmente como idénticas. Con respecto al terror puede ocurrir, como he argumentado, que compartamos las evaluaciones emotivas del monstruo con los personajes sin que nuestros estados emocionales generales tengan el mismo objeto o los respectivos sujetos se fusionen.

Una razón de que a los comentaristas les atraigan las teorías de la identificación acerca de la respuesta a los prota-

gonistas de ficción pudiera ser que, sin ser conscientes de ello, realmente creen en un género de egoísmo muy radical, a saber, que sólo pueden emocionarme situaciones que tienen que ver con mi propio interés: de hecho (y eso es lo que lo convierte en egoísmo muy radical), creen que sólo se puede responder emocionalmente a lo que se toman literalmente como intereses propios. Así, la respuesta emocional a los personajes de ficción tiene que estar garantizada por alguna forma de identificación con el personaje, esto es, por la identificación de intereses. Sin embargo, si esta es la motivación de la noción de identificación con el personaje, entonces debería estar claro que hay que abandonar dicha noción porque hay abundantes evidencias de que la gente realmente responde emocionalmente a situaciones en las que no hay ninguna conexión plausible con sus propios intereses³⁶.

Anteriormente he observado que puede haber algunos usos inocentes del concepto de identificación. Por ejemplo, si decir que me identifico con un personaje simplemente significa que me gusta ese personaje. Hay que decir un par

³⁶ Un motivo relacionado para creer en la identificación con el personaje podría ser que lo que sus defensores piensan que es la única explicación a nuestro alcance para nuestra *intensa* respuesta a los personajes es que nos identificamos porque sólo podemos dar una respuesta tan intensa cuando se trata de nosotros mismos. Sin embargo, así se pasan por alto los hechos. Sentir suspense en relación a un personaje no se explica plausiblemente en términos de identificación. Pero suele sentirse bastante intensamente. Además, si la intensidad de la respuesta se puede explicar para casos como el suspense sin referencia a la identificación con el personaje, tal vez deberíamos sospechar de su postulación en cualquier otro caso.

Por supuesto, otro motivo para pensar que la postulación de la identificación con el personaje es necesariamente la creencia subyacente de que no podríamos responder con intensidad a menos que realmente creyéramos que nos amenazan monstruos. Pero eso, desde luego, nos devolvería a la teoría de la ilusión rechazada en la sección precedente.

de cosas acerca de estos usos. Primero, no parecen formar parte del núcleo de la noción de identificación con el personaje; es perfectamente posible que a uno le guste alguien sin sentirse uno con esa persona. El significado fundamental de la identificación parece realmente requerir que nos sintamos unidos con el otro o idénticos a él. Como he argumentado, hay razones en el caso de la ficción para resistirse a la idea de que formemos *una unidad* con los personajes. Esto lleva al segundo punto. Si es cierto que el sentido de fusión que tiene la identificación es problemático y que es este sentido el que realmente motiva la mayor parte de lo que se dice sobre ella, entonces quizá sería útil restringir nuestro uso del lenguaje de modo que ya no empleemos –al menos en nuestros escritos críticos– los usos inocentes del concepto de identificación, precisamente porque ello abre la puerta a la confusión al sugerir al menos la dudosa noción de identificación como fusión de mentes.

La identificación es un concepto que impregna el discurso crítico sobre la ficción. Si se descarta, puede cundir el temor a que se haya abandonado una piedra clave del discurso crítico. Si el edificio no ha de hundirse, hay que preguntarse qué se debe poner en su lugar. Esto es, si no nos identificamos con los protagonistas, ¿qué es lo que hacemos cuando respondemos a ellos? En este caso yo estipularía que lo que hacemos no es identificarnos con los personajes sino, más bien, asimilar su situación.

Cuando leo una descripción de un protagonista en un determinado conjunto de circunstancias no duplico la mente del personaje (tal como se da en la ficción) en la mía. Asimilo su situación. Ello implica en parte tener una idea de la comprensión de la situación interna del personaje, esto es, tener una idea de cómo el personaje valora su situación. Por ejemplo, en el terror, cuando un personaje es atacado por un monstruo parte de mi respuesta se basa en el reconocimiento de que el protagonista se ve a sí mismo en-

frentándose a algo amenazador y repelente. Para poder hacerlo debo que tener una concepción de cómo el protagonista ve la situación; he de tener acceso a lo que hace inteligible su valoración. En las ficciones de terror, por supuesto, esto se consigue fácilmente porque dado que el público y el protagonista comparten la misma cultura podemos distinguir con facilidad los aspectos de la situación que la convierten en aterradora para el protagonista. Para hacerlo no necesitamos tener una réplica del estado mental del protagonista, sino sólo saber fiablemente cómo la valora. Y podemos saber cómo se siente sin duplicar sus sentimientos en nosotros. Podemos asimilar su evaluación interna de la situación, por decirlo así, sin ser poseídos por ella.

Pero al asimilar la situación también adopto un punto de vista externo a ella. Esto es, asimilo los aspectos de la situación que por varias razones no concentran la atención del protagonista, bien porque no lo sabe bien porque no son objetos plausibles para él. Así, veo la situación no sólo desde el punto de vista del protagonista, aunque conozco dicho punto de vista, sino que más bien la veo como alguien que la ve también desde fuera —la veo como una situación que incluye un protagonista que tiene un determinado punto de vista—. Cuando un monstruo ataca, veo la situación, por ejemplo, como una situación en la que alguien —que experimenta miedo y repulsión— está en peligro. Mi respuesta, esto es, implica asimilar el punto de vista interno del protagonista como parte de los elementos que generan otra respuesta, una respuesta que tiene en cuenta la respuesta del protagonista, pero que también es sensible al hecho de que el protagonista valora la situación en la forma que indica nuestra comprensión interna.

Para poder comprender una situación internamente no es necesario identificarse con el protagonista. Sólo necesitamos tener una idea de por qué la respuesta del protagonista es adecuada a la situación e inteligible en ella. Por lo que

hace al terror, lo hacemos fácilmente cuando aparecen los monstruos porque, en la medida que compartimos la misma cultura del protagonista, podemos captar rápidamente por qué el personaje considera al monstruo sobrenatural. Sin embargo, una vez que hemos asimilado la situación desde el punto de vista del personaje respondemos no sólo al monstruo, como hace el personaje, sino a una situación en la que alguien que está aterrado está siendo atacado. Su angustia mental es un ingrediente en la simpatía y preocupación que extendemos al personaje mientras que su angustia mental, por penosa que infiramos que sea, no es un objeto que le preocupe. Está atemorizado por el monstruo, pero no está —o, al menos, no es plausible suponer que está— preocupado por alguien que está angustiado. O, para ser más precisos, ninguna parte de su preocupación está generada como resultado de pensar que alguien está angustiado, mientras que, *ex hypothesi*, ello es parte de nuestra preocupación.

Resumiendo, el concepto de identificación con el personaje no parece tener la estructura lógica correcta para analizar nuestras respuestas emocionales a los protagonistas de la ficción en general y de la ficción de terror en particular. «Identificación» sugiere que nos fusionamos con los personajes o nos fundimos en una unidad con ellos, lo cual sugeriría, cuando menos, que duplicamos sus estados emocionales. Pero cuando vemos al monstruo moverse hacia su víctima emocionalmente paralizada nuestra respuesta emocional tiene en cuenta la parálisis incapacitadora de la víctima.

Afirmado formalmente, el sentido fuerte de la identificación con el personaje implicaría una relación de identidad simétrica entre las emociones de los espectadores y las de los personajes. Pero generalmente la relación es asimétrica; los personajes, en parte por sus emociones, provocan diferentes emociones en los espectadores. Esta asimetría lógica indica que la identificación, por ser una relación simétrica, no es el

modelo correcto para describir las respuestas emocionales de los espectadores. Este es claramente el caso con respuestas características del público como el suspense y la tristeza. Además, si la intensidad de nuestra respuesta a los caracteres de ficción se puede explicar bastante adecuadamente en aquellos casos sin referirse a la identificación, ¿por qué deberíamos vernos forzados a postularla para dar cuenta de la misma intensidad de la respuesta en otros casos?³⁷

³⁷ Oyendo mis argumentos contra la identificación, algunos oyentes, como Berenice Reynaud, han comentado que creen que el proceso de identificación relevante no es con los personajes sino con la «posición de conocimiento de la historia misma», expresión con la que quiere significar algo parecido al narrador implícito. Así, cuando el tiburón de *Tiburón* ataca a un nadador incauto, no nos estamos identificando con el personaje, sino con la posición de conocimiento que la propia historia o el narrador implícito dice tener. Una teoría como ésta sobre la identificación evitaría los problemas de asimetría que he subrayado. Sin embargo, tiene problemas propios. Veamos, ¿por qué postular una identificación con «la posición de conocimiento de la historia misma»? ¿Por qué no decir simplemente que sabemos que el tiburón está atacando al nadador mientras que el nadador lo ignora? ¿Qué presión de los datos nos empuja a la hipótesis de que hay una «posición cognitiva» o que experimentamos un proceso de «identificación cognitiva»? Podemos decir todo lo que precisamos decir en términos de lo que el público sabe sin multiplicar postulados teóricos como posiciones cognitivas e identificaciones. Desde luego, si preteóricamente se está comprometido con la noción de identificación, dichos postulados tratan, hablando lógicamente, los problemas de asimetría. Pero la falta de cualquier otro motivo para postular esos procesos me parece más una racionalización de la identificación que una defensa de ella. De hecho, postular este proceso de identificación viola el principio ontológico de economía; no está motivado por ningún dato que pueda distinguir.

La trama argumental del terror

La trama del terror

La mayor parte de las formas de arte en las que se practica el género de terror son narrativas. El objetivo de esta sección es examinar las estructuras narrativas que se encuentran con mayor frecuencia en las historias de terror en la literatura, el teatro, la radio y la televisión. En primer lugar, prestaremos atención a algunas de las tramas más recurrentes del género de terror. Este examen será algo sistemático, pero no pretende ser exhaustivo. A continuación exploraremos el tema del suspense narrativo, porque aunque el suspense no es en modo alguno un rasgo exclusivo del terror —de hecho, como voy a argumentar, implica un objeto emotivo que hay que distinguir del terror-arte—, no obstante, el suspense es un efecto extremadamente frecuente de las historias de terror y, por consiguiente, necesita ser tratado en cualquier discusión general de la narración de terror. Por último, se revisará la estructura de las tramas de lo que Todorov bautizó como «lo fantástico» tanto en términos del modo en que funciona en la literatura como en términos de lo que revela acerca del interés que tenemos en el terror; también haremos un intento de ampliar las observaciones de Todorov sobre lo fantástico a una explicación

original de ciertos mecanismos del cine que se suelen encontrar en las películas de terror.

Algunas características de las tramas argumentales de terror

Cualquiera que esté familiarizado con el género de terror sabe que sus tramas son muy repetitivas. Aunque de vez en cuando puede encontrarse un argumento de sorprendente originalidad, en general, las historias de terror parecen diferir más en los aspectos superficiales que en las estructuras narrativas profundas. Un aficionado al terror, normalmente, tiene una idea bastante clara de lo que va a ocurrir en la siguiente escena de una historia —o al menos una idea bastante clara del abanico de posibilidades de lo que puede ocurrir—. La razón de ello, en parte, es que muchos de los relatos de terror —sospecho que la mayoría— están generados a partir de un repertorio muy limitado de estrategias narrativas. Al igual que en muchos géneros, las líneas de las narraciones de terror son muy previsibles —pero la previsibilidad no disuade el interés del público de terror (de hecho, parece que el público desea que se le cuenten una y otra vez las mismas historias)—. Mi propósito es presentar algunas de las más importantes estructuras argumentativas del género de terror no sólo para iluminar sus principios organizativos fundamentales, sino también para sugerir, en parte, algunas ideas acerca del origen del placer que los estetas del terror hallan en el género. Insisto en que no pretendo poder identificar todas las tramas del terror, seguramente ni tan siquiera todas las tramas básicas. Mis hallazgos son provisionales, aunque espero que por lo menos sean instructivos.

Una forma de clasificar los argumentos de terror recurrentes sería examinar cada uno de sus subgéneros con la in-

tención de aislar las historias que cuentan con más frecuencia una y otra vez. Por ejemplo, las historias de fantasmas más comunes implican el retorno de la muerte de alguien que se ha dejado algo por decir o por hacer, que quiere que algo que está oculto salga a la luz, o que quiere venganza o una reparación. Una vez que los vivos descubren este motivo secreto, en general encuentran el modo de hacer que el fantasma regrese al lugar de donde vino.

Igualmente, los cuentos sobre casas malvadas —como *El resplandor*, de Stephen King, el de la supuesta obra de no ficción de Jay Anson, *The Amityville Horror*, y *Burnt Offerings*, de Robert Marasco— narran en distintas formas la típica posesión de las vidas de los nuevos habitantes de la casa con la finalidad de dar nueva vida a algún mal del pasado (las casas malditas lo son por los pecados de habitantes anteriores). Esto es, esas historias contienen una narrativa de renovación basada en la reescenificación de un pasado totalmente indeseable.

Sin embargo, aunque parece ocurrir que cada uno de los subgéneros de terror —historias de vampiros, historias de zombis, historias de hombres lobo, insectos gigantes, reptiles gigantes o invasores del espacio— tiene relatos (o, si se quiere, temas narrativos) particulares que tienden a repetirse una y otra vez, también ocurre que dichos relatos suelen compartir entre sí estructuras narrativas más abstractas y profundas. Así, mientras *El ciclo del hombre lobo*, de Stephen King, relata de nuevo los temas narrativos clásicos de la licantropía, y *666*, de Jay Anson, pone de nuevo en movimiento los esquemas de Satanás para dominar el mundo, ambas tramas comparten estructuras formales decisivas que también se repiten en otros subgéneros tan diversos como el del mutante tóxico, el dinosaurio prehistórico descongelado, el científico/nigromante loco, etc.

Puesto que mi interés en este libro es hablar del terror de un modo muy general, me centraré principalmente en la pre-

sencia de las estructuras narrativas abstractas que subyacen a los distintos subgéneros del terror. La adopción de este nivel de generalidad será también útil cuando sugiera que es el terror como género lo que le atrae a la gente de él. Eso no significa negar que el estudio de los temas narrativos de los subgéneros del terror carezca de valor. La investigación en esa línea es importante. No obstante, ese tipo de investigación probablemente revele la fascinación particular que ejerce cada subgénero —y sus mitos (repetidamente) compulsivos— antes que algo acerca de la fuerza del terror en general.

La trama del descubrimiento complejo

Un modo de aproximarse a las estructuras profundas y abstractas de las tramas del género de terror es mirar alguna estructura genérica complicada con objeto de poner de relieve algunos de sus ingredientes o funciones básicos y ver entonces cómo esas funciones se pueden modificar o recombinar para formar otras estructuras genéricas. Con este fin, la primera de la docena aproximada de estructuras narrativas de terror que voy a tratar es la que llamo *trama del descubrimiento complejo*. Esta estructura tiene cuatro movimientos o funciones esenciales, que son: la presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento¹.

¹ Ya he discutido tramas de este tipo en mi artículo «Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings», *Film Quarterly*, 34 (1981). En ese ensayo la denominé trama del descubrimiento. Por razones que se harán evidentes, no sólo he cambiado el nombre de la estructura narrativa, sino que también he desarrollado una explicación mucho más complicada de los argumentos del terror que la que se encuentra en ese ensayo. La presente sección sobre la narración de terror pretende reemplazar mis anteriores especulaciones sobre el tema de forma que incorpore la fuerza de ese análisis a la vez que suplementa sus excesivas simplificaciones.

La primera función en la trama del descubrimiento complejo es la presentación, que es cuando se establece la presencia del monstruo para el público. Por ejemplo, en la película *Tiburón* vemos el ataque del tiburón. Sabemos que hay un monstruo y que se trata de él. Con la presentación del monstruo empieza propiamente el relato de terror, aunque, por supuesto, la presentación del monstruo en la narración puede ir precedida de algunas escenas que establecen y nos presentan a los personajes humanos y su localización, y tal vez también sus ocupaciones relevantes para el terror, por ejemplo, que son exploradores del Ártico o investigadores en armas biológicas.

Generalmente la presentación o llegada de un monstruo se realiza de una o dos maneras que son análogas a las que se presenta un crimen en la ficción detectivesca. Es decir, cuando discutimos acerca de historias de detectives solemos distinguir entre thrillers y relatos de misterio. En un thriller el público sabe quién es el culpable desde el principio –aun cuando los personajes de la ficción no lo sepan– y este conocimiento tiene la función de generar una buena cantidad de suspense. O bien, puede ocurrir que ni el público ni los personajes sepan «whodunit? [¿quién es el culpable?]»; todo lo que se sabe es que se ha cometido un crimen –frecuentemente un asesinato–, y el lector y el detective examinan las pistas simultáneamente para resolver el misterio.

De modo semejante, una historia de descubrimiento complejo en el género de terror puede comenzar a la manera de un thriller, revelando inmediatamente al público la identidad del monstruo (por ejemplo, en *Tiburón* o en la novela de Guy Smith *Killer Crabs*); o a la manera de un relato de misterio, mostrándonos sólo los viles efectos del monstruo –que normalmente implican muerte y destrucción, pero también el extraño comportamiento de los poseídos recientemente–. En el segundo caso, el público, junto a los personajes, sigue la acumulación de evidencias de los ac-

tos monstruosos y horribles con el interés por saber qué hay detrás de esa carnicería.

Asimismo, la presentación, en el sentido de la manifestación del monstruo, puede ser bien inmediata bien gradual. Esto es, el ser terrorífico puede ser identificado por el público inmediatamente en una escena inicial o del principio (por ejemplo, la película *Night of the Demon*), o su presencia y/o identidad puede revelarse sólo gradualmente. Sólo podemos saber qué es el monstruo tras encontrar varios de sus asesinatos y otros efectos, aunque, claro es, podamos saberlo antes que los personajes de la historia.

En este sentido muchas historias de terror emplean lo que se podría denominar escalonamiento en el desarrollo del movimiento de presentación. Esto es, el público puede deducir de qué se trata antes que los personajes de la historia; la identificación de los monstruos por parte de los personajes se escalona según el público va comprendiendo. Que el público tenga este conocimiento, por supuesto, acelera su anticipación. Además, el público suele colocarse en esa posición porque, al igual que el narrador, frecuentemente tiene acceso a muchas más escenas e incidentes, así como a sus implicaciones, que las accesibles a los personajes individuales. Por ejemplo, en la novela de Daniel Rhodes *Next Alter Lucifer* comprendemos que Courdeval, el hierofante de Belial, está poseyendo a John McTell antes que él —porque hemos sabido, entre otras cosas, que la cripta ha sido visitada antes de que lo haga McTell— y también nos imaginamos que Alysse es la virgen que Courdeval está buscando antes que nadie porque nosotros conocemos, pero no los personajes, la naturaleza de la aparición que tiene lugar en su baño. Este tipo de estructura es bastante común. El público, pues, suele tener una imagen más completa de lo que está aconteciendo, o, para echar mano de las metáforas, el público tiene más piezas del rompecabezas que los personajes, cuya perspectiva le

conduce al descubrimiento con anterioridad a los personajes, y, con ello, provoca un agudo sentido de expectativa en el lector o en el espectador.

La presentación, igual que muchas otras funciones en las historias de terror, puede ser reiterativa. Por ejemplo, puede haber múltiples presentaciones; en la novela de Richard Lewis *Devil's Coach Horse*, los escarabajos devoradores de humanos aparecen tanto en Chicago como en Cambridge, Inglaterra. También puede haber presentaciones múltiples tanto temporales como espaciales; la criatura puede llegar en diferentes momentos así como en diferentes lugares, como en *It*, de King². La función de la presentación también puede ser totalmente ininterrumpida; casi toda la novela *Blood Beast*, de Don D'Amassa, se ocupa del prolongado proceso en el que la gárgola se hace manifiesta.

La presentación de la criatura, introducida mediante la violencia u otros efectos perturbadores, plantea la cuestión de si los personajes humanos de la historia serán capaces de descubrir la fuente, la identidad y la naturaleza de esos acontecimientos funestos y misteriosos. Esta cuestión se responde en el segundo movimiento o función del tipo de trama que estamos discutiendo; lo llamo *descubrimiento*. Esto es, una vez que el monstruo ha aparecido, un individuo o un grupo descubre su existencia. El descubrimiento del monstruo puede suceder como una sorpresa para los personajes o puede ser parte de una investigación; además, cuando el descubrimiento es el resultado de una investigación, ésta puede progresar bajo el supuesto ignorante de que la responsabilidad de los nefastos acontecimientos recientes es humana o en la hipótesis de alguna fuerza sobrenatural (por

² Aquí tengo que hacer una puntualización sobre la presentación. *It* no es un caso claro de trama de descubrimiento complejo; se podría describir mejor como una trama de descubrimiento pero en la que el proceso de descubrimiento es iterativo.

ejemplo, un hombre lobo y no un perro rabioso) en general. El descubrimiento propiamente dicho ocurre cuando un personaje o grupo de personajes llega a la convicción razonada de que en el fondo de un problema se encuentra un monstruo. La presentación, hablando en sentido amplio, comprende las escenas y secuencias que incluyen las manifestaciones del monstruo anteriores al descubrimiento del monstruo; el movimiento de presentación tiene lugar muy comúnmente como evidencia, a menudo en forma de asesinatos u otros acontecimientos perturbadores que se acumulan antes de que alguien (vivo) tenga una mínima idea de qué es lo que está ocurriendo. Cuando ya se está llevando a cabo una investigación acerca de la causa de estas manifestaciones, el movimiento de descubrimiento en la trama surge ingeniosamente del movimiento de presentación³.

En lo que estoy llamando trama del descubrimiento complejo, el descubrimiento de que un monstruo está detrás de los males recientes es objeto de resistencia, frecuentemente por parte de los poderes oficiales. Esto es, aunque un individuo o un grupo haya descubierto que algún ser so-

³ Los personajes y el público suelen descubrir juntos la existencia del monstruo. Sin embargo, como he observado anteriormente, puede ocurrir que la comprensión por parte del público acerca de la existencia y la naturaleza del monstruo se escalone antes en el tiempo que la comprensión comparable por parte de los personajes. En este caso se pueden distinguir dos líneas de descubrimiento en la narración —la del público, por un lado, y el de los personajes, por el otro lado—; y para complicar más las cosas, también ocurre que diferentes personajes o grupos de personajes también pueden descubrir la existencia del monstruo independientemente unos de otros. No obstante, las diferentes líneas de descubrimiento tenderán a converger en la manifestación decisiva del monstruo, en el punto en el que los protagonistas centrales se convencen plenamente de la presencia del monstruo. Este punto es crucial incluso para un público que ya sepa de la existencia del monstruo porque ha sido sometido al suspense sobre si los personajes humanos descubrirán o no al monstruo.

brenatural está detrás de una serie de asesinatos horripilantes, esta información es tratada con escepticismo por terceras partes que suelen ser figuras de la autoridad como policías, científicos eminentes, funcionarios del gobierno u oficiales del ejército. La existencia del monstruo ha sido establecida tanto por el público como por un valiente grupo de descubridores, pero por una u otra razón no se reconoce la existencia del monstruo o la naturaleza de la amenaza que plantea. «No existen los vampiros», puede decir el jefe de policía en este punto en una trama de terror. En la película *Tiburón* el pleno del ayuntamiento rechaza admitir la presencia del tiburón a causa de la amenaza que representa para el negocio turístico, al igual que el alcalde Pearson rechaza las propuestas del jefe de policía Slaughter en la novela *The Totem*, de David Morrell, porque ello podría en peligro las ventas de ganado local. El descubrimiento del monstruo, por consiguiente, precisa de ulterior confirmación de la existencia del monstruo para satisfacer a las terceras partes. El descubrimiento del monstruo por una persona o grupo tiene que ser probado ante otra persona o grupo inicialmente escéptico, y que suele ser una persona o grupo necesario para organizar la resistencia al monstruo.

Así pues, en la trama de descubrimiento complejo, el descubrimiento avanza hacia el siguiente movimiento, el de la confirmación. Como veremos más tarde, es la presencia de la función de confirmación en este tipo particular de historia lo que convierte a la trama en una de descubrimiento *complejo*. La función de confirmación implica que los descubridores de la existencia del monstruo o los que creen en ella convencen a algún otro grupo de la existencia de la criatura y de las proporciones del peligro mortal que supone (algunos de estos monstruos suelen describirse como un peligro de desaparición de la vida humana tal como la conocemos).

La sección correspondiente a la confirmación de esta suerte de trama puede ser muy elaborada. Cuando las Na-

ciones Unidas rechazan aceptar la realidad del ataque furioso de las abejas asesinas o de los invasores de Marte, se pierde un tiempo precioso durante el cual la criatura o las criaturas suelen incrementar su fuerza y ventaja. Este interludio también permite muchas discusiones acerca del monstruo invasor, y los diálogos sobre su invulnerabilidad; su fuerza apenas imaginable y sus repugnantes hábitos invisten a la bestia de las cualidades que preparan al público para la anticipación terrible de su siguiente manifestación. La mayor parte de la reacción del público a los monstruos de ficción suele depender de los rasgos que se les atribuyen con anterioridad a su presentación atacando a la gente en la pantalla o antes de ser descritos en una escena particular en una novela. Hablar del monstruo cuando no está presente prepara la reacción del público para esas escenas en las que vemos al monstruo en acción o leemos acerca de él. Y gran parte de esta atribución de propiedades terroríficas al monstruo tiene lugar mientras los descubridores están intentando demostrar la existencia del monstruo y su potencial pavoroso⁴.

⁴ La importancia de la atribución detallada de propiedades terroríficas a los monstruos cuando están fuera de la pantalla y no se han visto puede ser relevante para explicar por qué las películas de terror, como las de misterio, parecen haber tenido más éxito tras la aparición del cine sonoro. Ninguno de los dos es un género importante del cine mudo. En las historias de misterio la razón es evidente; buena parte del impacto de una historia detectivesca depende de los diálogos —particularmente del recuento que el detective hace del curso de los acontecimientos en su recapitulación al final de la película—. Pero todos estos diálogos se hacen incómodos cuando tienen que leerse en los intertítulos del cine mudo. Piénsese en todos los que serían necesarios para seguir el diálogo requerido por una trama de misterio de tribunales. Está claro que esa cantidad de lenguaje hablado se acomoda más fácilmente en un flujo ininterrumpido de información en un film sonoro; y ello sugiere por qué el cine de misterio sólo se desarrolló con el sonido.

Tanto en los movimientos de descubrimiento como de confirmación en las historias de terror pueden exhibirse grandes dosis de raciocinio. Cuando un personaje desarrolla la hipótesis de que un vampiro anda por el vecindario, o se esfuerza por demostrar que invasores extraterrestres están apoderándose de la Tierra, argumento y explicación empiezan a destacar. Para confirmar que ha descubierto un monstruo, un personaje tendrá que demostrar que su explicación encaja de modo más plausible con los hechos que las teorías rivales. La mayor parte de los razonamientos empleados para este fin serán del género llamado por los filósofos «hipótesis de la mejor explicación». Por ejemplo, la hipótesis del vampiro explica mejor anomalías tales como la presencia de lobos aullando en medio de Londres, las pequeñas marcas en el cuello de la víctima y la anemia permanente a pesar de las incontables transfusiones de sangre que cualquiera de las explicaciones naturalistas disponibles⁵.

Sin duda, como en el caso de las historias de misterio, el juego del razonamiento en muchos cuentos de terror contribuye al placer cognitivo que estas historias proporcionan. Tampoco debería sorprendernos encontrar que el drama de la prueba desempeñe un importante papel en las historias de terror, puesto que, como he argumentado anteriormen-

Creo que con relación al cine de terror podría argumentarse de un modo similar. El lenguaje, el lenguaje hablado, es uno de los ingredientes más efectivos en una película de terror. Y apostaría que el éxito del género en el cine sonoro antes que en el mudo tiene menos que ver con la ausencia de efectos sonoros en las películas mudas que con la presencia de los diálogos sobre los monstruos invisibles. Bela Lugosi no resulta muy temible; pero cuando van Helsing termina su discurso sobre los vampiros y lo que pueden hacer estamos preparados (hemos sido preparados) para saludar la aparición de Drácula con un escalofrío.

⁵ Este juego del razonamiento no sólo puede ser llevado a cabo por los personajes; el público también puede dedicarse a encajar las piezas. Y cuando el público tiene más pistas a su disposición que los personajes individuales, sus hipótesis pueden anticiparse a las de los personajes.

te, el objeto del terror-arte es aquello que nuestros esquemas conceptuales excluyen. Así, el quid de las tramas está en probar que hay más cosas en el cielo y en la tierra que las que nuestros marcos conceptuales vigentes reconocen. Una cosa particularmente interesante acerca de esta estructura narrativa es la tensión causada por el lapso entre el descubrimiento y la confirmación. Temáticamente eso implica al público no sólo en el drama de la prueba, sino que además, en la medida que éste comparte el conocimiento de la existencia de los monstruos con los descubridores, nos coloca en una placentera posición superior que resulta especialmente pronunciada cuando los contradictores —generales, obispos, jefes de policía, científicos, directores de instituciones, burócratas de todas clases y demás— son evidentes figuras con autoridad.

Al igual que en la presentación, el descubrimiento y la confirmación de movimientos en una narración de terror puede ser reiterativa. El monstruo puede ser descubierto más de una vez por diferentes personas y grupos, y su existencia puede que tenga que ser confirmada por más de un grupo. La reciente novela de Stephen King *Tommyknockers* comienza el proceso de descubrimiento/confirmación varias veces. Aunque cada vez por diferentes razones, en cada caso el esfuerzo resulta infructuoso.

Tras las dudas de la confirmación, la trama del descubrimiento complejo culmina en el enfrentamiento. La humanidad sale resuelta a encontrarse con el monstruo y el enfrentamiento generalmente tiene la forma de derrota. A menudo hay más de un enfrentamiento. Éste puede presentarse como una escalada en la intensidad o en la complejidad o ambas cosas a la vez. Por lo demás, el movimiento de enfrentamiento también puede adoptar el formato de un problema/solución. Esto es, los enfrentamientos iniciales con el monstruo pueden evidenciar que es invulnerable para la humanidad en todas las formas imaginables; pero

entonces la humanidad escapa por los pelos de las fauces de la muerte inventando una contramedida, una «última oportunidad», que le da la vuelta a la situación. Esta contramedida puede desarrollarse y teorizarse en una escena que tenga lugar antes de su aplicación, por ejemplo, la escena en la que se introduce el suero para inducir el apareamiento en *Devil's Coach Horse*; o bien se puede tener la idea durante el fragor de la batalla, en un momento de catástasis, por ejemplo, cuando el jefe de policía le dispara el cilindro explosivo que el tiburón tiene en la boca al final de *Tiburón*. En la mayor parte de los casos, la humanidad sale victoriosa de su enfrentamiento con el monstruo, aunque *es* posible que perdamos, como ocurre en la conclusión del remake de la película *La invasión de los ladrones de cuerpos*. O simplemente el monstruo puede escapar, como ocurre en la novela *Next Alter Lucifer*. En películas recientes, especialmente desde *Carrie*, de Brian de Palma, a la escena del enfrentamiento victorioso le sigue una coda que sugiere que el monstruo no ha sido aniquilado por completo y se prepara para su próxima arremetida (sin duda, en una secuela)⁶; por ejemplo, la heroína ve un reflejo momentáneo de Freddie Kruger al final de *Pesadilla en Elm Street (IV Parte)*.

Para ver con claridad la forma en que funciona la trama del descubrimiento complejo, resulta útil considerar cómo funciona en detalle una obra de terror bien conocida. Un buen ejemplo en este aspecto es la novela de William Blatty *El exorcista*, un libro que con bastante lógica puede pretender ser la obra inaugural del actual ciclo de ficción de terror. Se trata de un libro bastante complicado en tanto que aspira a más que al mero terror, ya que alegóricamente es una afirmación de la existencia en el mundo de un mal inexpli-

⁶ Para una discusión de este mecanismo, véase Harold Schechter, *The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art*, Iowa City, University of Iowa Press, 1988.

cable (obsérvese la página de citas que precede el relato) y tiene una teoría acerca del propósito real de la posesión demoníaca. Sin embargo, a pesar de estos grandes objetivos, es un libro que comparte con las historias de terror más modestas la forma de una trama de descubrimiento complejo.

El libro comienza con un breve prólogo en el norte de Irak. Éste no es parte propiamente dicha del descubrimiento complejo, aunque realiza importantes funciones respecto a la novela en su conjunto. Brevemente, nos presenta al exorcista, Lankester Merrin, que tiene la premonición de lo que va a ocurrir; el demonio Pazuzu, cuyo reino es el de la enfermedad y la dolencia, atacará de nuevo. Nos enteramos también de algo acerca de la crisis espiritual de Merrin; tiene dificultades para *sentir* (por oposición a querer) amor por los demás, especialmente cuando son deformes y están enfermos (el terreno especial de Pazuzu). Ello ha llevado a Merrin a preocuparse por su fe.

Esta información sobre el estado espiritual de Merrin es relevante para la concepción de Blatty de la posesión demoníaca, porque Blatty cree que la función primaria de la posesión demoníaca no es la apropiación del alma del poseído, sino socavar la fe de quienes están en el entorno y son testimonio del espectáculo: hacerlos dudar y despreciarse a sí mismos de forma que no puedan creer que Dios pueda amarlos. Así, cuando tiene lugar el exorcismo, vemos al demonio mofándose de Merrin por sus problemas con el amor a los demás, igual que explota el sentimiento de culpa de Karras (el exorcista más joven) con su madre.

El exorcista inicia su primer tramo con la sección titulada «El Comienzo». La función primaria de esta sección es escenificar con mucho cuidado la presentación del demonio. El movimiento de presentación en *El exorcista* es bastante prolongado. La primera evidencia de la llegada del monstruo tiene lugar en la segunda página del primer capí-

tulo; Chris MacNeil, una famosa actriz de cine y madre de Regan (la muchacha que será objeto de posesión), oye golpes secos en el desván que cree causados por ratas. Luego empiezan a acumularse otras anomalías: Regan oye extraños ruidos que proceden del techo de su habitación; su vestido desaparece y lo encuentra en un sitio inesperado; el escritorio de Regan parece haberse desplazado; Regan juega con un tablero de espiritismo, hablando con alguien llamado Capitán Howdy; encuentran uno de sus muñecos de peluche en el desván en una de las trampas para ratas; y Regan se queja de que siente sacudidas en su cama por la noche.

El segundo capítulo se ocupa del padre Karras, quien visita a su madre en Nueva York. Este interludio establece que Karras se siente bastante culpable por haber abandonado a su madre para seguir su vocación de sacerdote. Posteriormente, durante el exorcismo, el demonio usará la culpa de Karras con su madre para socavar su determinación. El capítulo tercero, sin embargo, vuelve al tema del desarrollo de la presentación del demonio. Las evidencias de la presencia del demonio intensifican su frecuencia, su escala y su seriedad. Chris se queja a un doctor de que Regan está comportándose de modo cada vez más excéntrico y que llama la atención: los golpecitos; pérdida de cosas; las quejas acerca de muebles que se mueven y que su cama experimenta sacudidas. Tras llevar a Regan al doctor, Chris descubre que su hija emplea un lenguaje extremadamente obsceno. Hacia el final del capítulo el estado de Regan está empeorando rápidamente; es desacostumbradamente olvidadiza y desaseada; se queja de tener náuseas; y hay más ocasiones de uso del lenguaje indecoroso por su parte, que insiste en que en su habitación hay un horrible olor «a quemado» que nadie puede corroborar.

Los signos de la presencia del demonio se hacen más evidentes al comienzo del capítulo cuarto. En una iglesia

cercana se han descubierto profanaciones que recuerdan a las de una Misa Negra: se han colocado excrementos humanos en el altar y un enorme falo ha sido puesto en una efígie de Cristo. Entre tanto, la conducta de Regan se hace cada vez más extraña. Baja las escaleras mientras Chris está dando una fiesta, se orina en la alfombra del salón y hace la siniestra predicción de que uno de los invitados, un astronauta, morirá en el espacio exterior. La conclusión del capítulo, que también es la conclusión de la primera sección del libro, acaba con un golpe de efecto: Chris ve la cama de Regan sacudiéndose violentamente —e inexplicablemente.

La segunda sección de *El exorcista*, titulada «El límite», prosigue la presentación del demonio hasta el punto del descubrimiento. Regan es sometida a una batería de pruebas médicas al tiempo que sus síntomas resultan cada vez más misteriosos. Empieza a sufrir episodios en los que su cuerpo se hace inexplicablemente elástico, o en los que su voz cambia. Los médicos están desconcertados. Luego el director de Chris, Burke Dennings, es asesinado en lo que parece un culto homicida —su cabeza ha sido girada 180 grados— y Regan está implicada. Los médicos sugieren la posibilidad de un exorcismo como medio de contrasugestión. La sección termina con la más vívida manifestación de la presencia del demonio hasta ahora. Chris encuentra a Regan masturbándose con un crucifijo; ésta fuerza a Chris a mirar su entrepierna sangrante; y luego Chris ve algo completamente sobrenatural —Regan gira su cabeza 180 grados, como para admitir que ha matado a Burke⁷—. En este punto del argumento, Chris se ha convencido de que Regan está poseída. Chris funciona, pues, como la figura de la descubridora en la trama. En el comienzo de la tercera sección,

⁷ Rotar la cabeza 180 grados es un rasgo del tipo de orgías asociadas a los aquelarres; es una práctica de Satán cuando supuestamente sodomiza a las brujas.

«El abismo», ésta se acerca a Karras con el propósito de solicitarle un exorcismo. Karras, sin embargo, se resiste a la idea. En este punto, la trama pasa a la fase de la confirmación. Karras es la figura que encarna la autoridad relevante y es a quien hay que convencer, contra sus reservas escépticas, de que Regan está poseída. Este proceso es bastante elaborado. Lleva un centenar de páginas alcanzar el punto en que finalmente Karras se persuade.

La complejidad de la confirmación de la posesión de Regan tiene su origen en varios factores. Dado que Karras es psiquiatra, inmediatamente busca explicaciones naturalistas. Su investigación también tiene que seguir el procedimiento de la iglesia, de modo que así se asegura de que se cumplen sin ambigüedad todos los criterios establecidos para la posesión. Como lectores nos enteramos de un montón de cosas sobre lo que cuenta en un caso de auténtica posesión. Un extenso drama de la prueba estructura el texto a medida que Karras va comprobando que se cumple cada uno de los criterios y que no hay explicaciones alternativas disponibles.

Lo que hace particularmente intrincada la confirmación de la posesión de Regan es que el demonio que hay en ella está jugando con Karras. En un determinado momento le confunde intencionadamente; simula creer que el agua del grifo es agua bendita y se retuerce cuando la esparce sobre la cama. El demonio quiere que Karras dude de sus convicciones. Dice: «Debemos darte alguna razón para la duda. Alguna. Lo suficiente para asegurar el resultado final».

El demonio atormenta a Karras hablando en lenguas que Regan no podía conocer, pero rechazando conversar lo suficiente para que Karras se convenza completamente de que no son frases hechas meramente pronunciadas. Desde luego, en este punto el lector ya se ha convencido de que Regan está poseída, en parte porque somos bastante cons-

cientes del hecho de que el demonio sabe exactamente lo que Karras quiere confirmar e ingeniosamente frustra sus estratagemas. Sin embargo, finalmente los signos resultan abrumadores. Se descubre que Regan está respondiendo a las preguntas de Karras en inglés invertido —un modo diabólico, diríamos, de cumplir el requisito de que el poseso muestre facilidad con las lenguas extrañas—, y Regan, aunque está atada a la cama, ha grabado en su estómago «ayudadme» (con anterioridad, Karras ha predicho que este tipo de manifestación desaparecería una vez se aseguraran las manos de Regan —famosas últimas palabras—). Así, «a las 9:00 de esta mañana, Damián Karras se dirigió al presidente de la Universidad de Georgetown y pidió permiso para realizar un exorcismo».

Las autoridades de la iglesia no son tan difíciles de convencer como el padre Karras y el argumento pasa de la fase de confirmación a la fase del enfrentamiento al terminarse la tercera sección del libro e iniciarse la cuarta titulada «Y deja que mi grito llegue a ti...». Esta sección comienza poniéndonos al día de una complicación de la trama que todavía no he mencionado hasta ahora en mi resumen: hay una investigación policial sobre la muerte de Burke Denning que discurre de modo paralelo al descubrimiento y confirmación de la posesión de Regan. Este no es un elemento esencial de la trama del descubrimiento complejo; sin embargo, enriquece a *El exorcista* añadiendo otra línea de razonamiento al texto —esta vez representada por el detective Kinderman—, razonamiento que con sus conjeturas e hipótesis ramifica el drama de la prueba.

El elemento más importante de la cuarta sección del *El exorcista* es la llegada del padre Merrin acompañado de cierta información de fondo sobre él seguida por el propio exorcismo. Dependiendo de cómo se cuente, el exorcismo comprende varios enfrentamientos con el demonio. Éste convierte la habitación en un espacio de frío glacial; Regan

levita; pero lo más importante es que el demonio ataca a los presentes —principalmente a los exorcistas— por el lado en que sus psiques resultan más vulnerables. En el penúltimo enfrentamiento Merrin muere, lo cual contraría inmensamente a Pazuzu, ya que él/ella/ello pensaba que estaba a punto de conseguir el alma de Merrin. Pazuzu, puede suponerse, cree que eso es parte del juego sucio cósmico. Entonces, Karras entra en la habitación para el último enfrentamiento, que se calienta hasta el punto de que el sacerdote llama al demonio a poseer su propio cuerpo y, con el último resto de voluntad, se arroja (con el demonio) por la ventana del dormitorio de Regan. Ésta queda limpia y Karras vive lo suficiente para ser absuelto de sus pecados. En este punto la narración está de hecho concluida, aunque hay un breve epílogo que esboza el retorno a la normalidad.

Este tipo de trama del descubrimiento complejo —que comprende la presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento— la ejemplifican innumerables historias de terror de toda suerte. Otro ejemplo muy conocido de la misma puede encontrarse en la adaptación popular para el teatro de *Drácula* realizada por Hamilton Deane y John Baldston. La presentación del vampiro viene marcada por la escena de comienzo del primer acto en la que nos enteramos de que Lucy ha sido atacada por la misma extraña enfermedad que recientemente ha matado a Mina. La ciencia médica se ve superada y el Dr. Seward, padre de Lucy, ha llamado a su viejo colega, el profesor Van Helsing para que le ayude.

Van Helsing es la quintaesencia de la figura del descubridor. Aunque parece que ya llega a Inglaterra sospechando que el problema es un vampiro, se pone a juntar las piezas de la evidencia que apoyan su punto de vista y, por supuesto, tiene que identificar al vampiro. Inicialmente cree que tiene que ser un inglés (puesto que los vampiros tienen que dormir en su suelo nativo), pero termina por descubrir que

es el Conde Drácula. El Dr. Seward se resiste a la idea de los vampiros por acientífica, pero Van Helsing y Harper, el novio de Lucy, argumentan a favor en un drama de la prueba que evidencia hasta qué punto la hipótesis del vampiro es irresistible. El proceso de confirmación no es en modo alguno tan largo como en *El exorcista*, y hacia el segundo acto Seward parece convencido. La obra da paso entonces a una serie de enfrentamientos que culminan con el acorralamiento de Drácula en el pasaje secreto existente entre el hospital psiquiátrico de Seward y la abadía de Carfax⁸.

Un número sorprendente de películas han empleado la trama del descubrimiento complejo durante la última década y media del actual ciclo de terror. Un ejemplo particularmente exitoso es *La profecía*, escrita por David Selzer y dirigida por Richard Donner. Esta película, al igual que *La semilla del diablo* —una novela y película que prefiguró el vigente ciclo de terror— tiene que ver con el advenimiento del Anticristo. Una banda de adoradores del demonio, que aparecen en su mayor parte como sacerdotes, han sustituido al hijo de un rico diplomático americano, Robert Thorn (representado por Gregory Peck), que tiene aspiraciones presidenciales, por el hijo de Satán, llamado Damien. Así, la his-

⁸ Este análisis de la estructura de la trama de la obra teatral *Drácula*, al igual que muchas de las explicaciones sobre la trama de esta sección, está algo abreviado. He renunciado a los análisis detallados y formales de las tramas en los ejemplos de esta sección porque mi objetivo es transmitir una idea general del modo en que funcionan estas tramas y del amplio abanico de ejemplificaciones de las mismas. Dar análisis narratológicos paso a paso de cada uno de los mis ejemplos no sólo sería desalentador sino que podría ser de hecho contraproducente para el objetivo de ofrecer unas líneas generales de las funciones relevantes de la trama. No obstante, creo que pueden ofrecerse análisis persuasivos, detallados, precisos y formales de estos ejemplos. También creo que el esquema abstracto que he esbozado y llenado, aunque con observaciones a menudo generales, es un instrumento para desarrollar análisis más exactos de los textos y películas en cuestión, así como muchos otros.

toría apunta que Satán está tratando de situar la Casa Blanca a su alcance. Por su puesto, ni Thorn ni su esposa se aperciben de que Damien es el Hijo de Satán. Pero toda suerte de extraños acontecimientos empiezan a anunciar la irrupción de algo sobrenatural. Algunos ejemplos: la institutriz de Damien, aparentemente en trance, se ahorca en su fiesta de cumpleaños; una extraña niñera nueva, con una risa salvaje, se presenta en extrañas circunstancias y poco después que ella un perro monstruoso (con el que se sugiere que Damien tiene comunicación telepática) se integra en la casa contra las instrucciones del embajador Thorn; Damien tiene una inexplicable rabietta a la vista de una iglesia; Damien asusta a las jirafas e irrita a los babuinos en el zoológico; etcétera.

El papel del descubridor está repartido entre dos figuras. La primera es el padre Brennan, quien –aunque ha averiguado quién es Damien realmente– informa a Thorn de la naturaleza de su hijo de una forma tan desquiciada y lunática que Thorn no le hace caso (hasta que tras la muerte de Brennan se producen algunos de los acontecimientos que ha predicho)⁹. Posteriormente, el papel de descubridor es

⁹ El padre Brennan es un poco distinto a los descubridores que hemos encontrado hasta ahora. Parece haber formado parte del diabólico complot originario hasta un cierto momento y después haberse echado atrás. Así, no está claro en qué medida lo que le cuenta a Thorn acerca de Damien es el resultado de lo que ha descubierto en tanto que opuesto a lo que sabe como participante en la conspiración. En este sentido, le podemos denominar revelador más que descubridor. Y podríamos denominar a esta variante movimiento de revelación o función de revelación en lugar de movimiento de descubrimiento. No he añadido este refinamiento a la exposición anterior porque me parece que la función de descubrimiento y la de revelación parecen tener prácticamente el mismo papel por lo que hace al conjunto de la narración. Sin embargo, la investigación futura puede sacar provecho de la exploración de este y otros sutiles refinamientos de las estructuras argumentativas esbozadas anteriormente.

asumido por un fotógrafo llamado Jennings cuyas instantáneas de las personas que rodean a Thorn tiene la curiosa costumbre de profetizar sus muertes. Jennings también ha investigado a Brennan y, más o menos, llega a saber lo que el sacerdote sabía.

Jennings expone el caso ante Thorn, que está poniéndose un poco nervioso por todas las coincidencias: el embarazo de su mujer predicho por el sacerdote loco; el hecho de que Damien nació a las 6 de la mañana del 6 de junio (es decir, 666), etc. Pero Thorn sigue siendo escéptico. Durante la mayor parte del resto de la película sigue siendo la figura para la que la existencia del complot satánico tiene que confirmarse. El drama de la prueba y el juego del razonamiento se hacen más continuos: no sólo se nos invita a comentar partes del Apocalipsis que se corresponden con las circunstancias del Damien, sino que nos enteramos de que la madre de Damien parece haber sido una perra y que el hijo natural de Thorn ha sido asesinado. Las evidencias reveladas siguen acumulándose.

En ciertos momentos —por ejemplo, tras el ataque en el cementerio y tras la muerte de su mujer— Thorn parece convencido. Pero sigue reincidiendo. En Israel rechaza ma-

En este punto de mi trabajo considero las estructuras de la trama de este capítulo como una primera aproximación a las estructuras básicas del terror. Mi intención es que estas primeras aproximaciones sean usadas por otros estudiosos como trampolines para el descubrimiento de otras estructuras (cualquiera de las que he pasado por alto) y para análisis más afinados de las estructuras que he identificado. Considero mi trabajo aquí y en otras partes de este libro como algo provisional. He intentado hacer mis teorías sobre las tramas del género de terror lo suficientemente claras para que puedan ser criticadas productivamente en sus deficiencias por otros de manera que se amplíe el campo de investigación. No tengo a estas estructuras argumentativas como la última palabra en la materia, sino que espero que estimularán, y por su claridad, incluso facilitarán una discusión continuada, incluso donde esta discusión sustituya lo que se ofrece aquí.

tar a Damien; pero cuando Jennings dice que lo hará él, acaba decapitado¹⁰. Comprensiblemente, ello pone nervioso a Thorn, así que recoge los cuchillos rituales de nuevo y se dirige a Londres. Pero incluso en Londres tiene que realizar una prueba más para confirmar el carácter diabólico de Damien. Instruido por un exorcista israelí, le corta el cabello al

¹⁰ Como los lectores recordarán, la decapitación de Jennings es una pasmosa pieza de cine. Cuando Jennings se inclina para coger los cuchillos rituales, los frenos de un camión se sueltan y éste rueda colina abajo hasta que choca con un obstáculo. Esto provoca que un fragmento de una cristalera se deslice de la parte de atrás del camión y seccione limpiamente la cabeza de Jennings del tronco. Todo esto está filmado en cámara lenta con mucha gracia, incluso exquisitamente. *La profecía*, como muchas películas de terror del actual ciclo, orchestra una serie de muertes cinematográficamente espectaculares, grandes guiños para delectación del público. Esas escenas incluyen ingeniosas complicaciones y una precisión cinemática que corta la respiración, por ejemplo, el empalamiento del padre Brennan. A menudo la tendencia de estas películas parece orientarse a ornamentar escenas de muerte y destrucción —como si cada última secuencia fuera a superar las anteriores—. Eso se puede ver, por ejemplo, en la secuela de *La profecía*, los asesinos de la serie del *Dr. Phibes* y en las sucesivas muertes del *Halloween* original y de *Viernes y 13*.

El gusto por lo espectacular del cine de terror reciente y su proclividad a presentar el espectáculo en escalada parte de una tendencia más amplia del cine hacia la fetichización de los efectos. Muchas películas hoy en día han sustituido los «números de producción» de antaño por lo que llamo «números de destrucción» —persecuciones de coches, asesinatos, tiroteos y demás— de una pirotécnica cinematográfica creciente. Ello es particularmente evidente en las películas de terror que proporcionan pretextos obviamente convincentes para deslumbrantes efectos y proezas cinematográficos. Tal vez no es ningún accidente que en un período que los analistas sociales consideran íntimamente identificado con el espectáculo, el cine de terror deba reinar.

De modo parecido, la deriva hacia el espectáculo también ha afectado al teatro de Broadway que parece tender a montar un show tras otro en una escala que muchos asociarían con Hollywood. Y, en medio de este teatro de efectos, el mayor espectáculo actual es *El fantasma de la ópera*.

rape y descubre su marca de nacimiento incriminadora (666). Esa es la última pieza de la evidencia; la hipótesis del Anticristo queda finalmente confirmada para satisfacción de Thorn. Y tan pronto como se confirma estalla el primer enfrentamiento: Thorn es atacada por la diabólica institutriz de la risa salvaje que parece funcionar más bien como familiar de Damien. Thorn tiene también que enfrentarse con el perro infernal de la casa. Pero a pesar de sus heroicos esfuerzos le pegan un tiro antes de que pueda matar a Damien en suelo sagrado. La humanidad pierde este enfrentamiento con Satán, y Damien parece convertirse en guarda del presidente de los Estados Unidos.

La trama del descubrimiento complejo es uno de los argumentos de terror más frecuentes en la literatura y el cine recientes, aunque también la encontramos en los anteriores ciclos de terror. Las películas de insectos gigantes de los años cincuenta, así como las de invasores alienígenas, hacían un uso bastante amplio de este formato al igual que lo hacían novelas de terror como *Carmilla*. Sin embargo, no es la única estructura argumentativa que se encuentra en el género¹¹, así que en este punto será instructivo echar una ojeada a algunas de las estructuras argumentativas alternativas.

¹¹ Debería también subrayarse que la trama del descubrimiento complejo no es propia únicamente del género de terror. Se puede encontrar en otros tipos de fantasías como el que he denominado género de fantasía bello/beatífico (en tanto que opuesto al terrorífico): por ejemplo, *Encuentros en la Tercera Fase* presenta una trama de descubrimiento complejo que recuerda bastante la de filmes como *Tiburón*, aunque lo que se descubre y confirma en aquél es un objeto de reverencia y no de repulsión. Thrillers de crimen y detección podrían emplear también esta estructura argumentativa. Así, la trama de descubrimiento complejo es sólo un mecanismo característico de los textos de terror; no es un mecanismo esencial del género. No obstante, como mecanismo característico todavía tiene mucho que contarnos sobre el género de terror.

Un modo de encontrar la pista de otras tramas operativas del terror es observar que muchas historias no emplean todas las funciones o movimientos esbozados en la explicación de la trama del descubrimiento complejo. Suele observarse que puede conseguirse la caracterización de la estructura del argumento de una historia de terror dada por *sustracción* de varias de las funciones o movimientos de la trama del descubrimiento complejo. Por ejemplo, una estructura de trama alternativa bastante común es la *trama del descubrimiento* (en tanto que opuesta a la trama del descubrimiento *complejo*). Dicha trama comprende tres funciones básicas (aunque cada una de ellas pueda ser reiterativa): la presentación, el descubrimiento y el enfrentamiento. Esto es, un argumento de terror muy frecuente es el argumento del descubrimiento complejo *sin* la función de confirmación.

Un ejemplo de que hemos llamado trama del descubrimiento sería la novela de Charles Grant *The Tour of the Oxrun Dead*. La novela empieza con el salvaje asesinato de Ben. No es el último asesinato y a ello se añaden otros hechos extraños. Natalie, eventualmente de acuerdo con Marc, el periodista, realiza la función de descubrimiento; y el descubrimiento del aquelarre ocupa la mayor parte de la novela —al modo en que las historias de misterio van encajando las piezas de la evidencia— hasta el enfrentamiento final en el que Toal es derrotado por medio del anillo desaparecido. No hay confirmación ante las objeciones de terceros.

Desde el punto de vista de la estructura interna de esta novela hay una razón obvia para ello: todos los poderes participantes —todos aquellos a los que se podría querer confirmar la existencia del aquelarre— pertenecen al aquelarre. Esto es, los descubridores tienen que tratar con los abusos

sobrenaturales por sus propios medios. Es evidente que en cualquier historia de terror que implique semejante control del mundo cotidiano no contendrá movimientos de confirmación completos porque los descubridores se acercarán a alguien que, sin ellos saberlo, es cómplice de la conspiración; sin embargo, por su parte eso sólo posibilitará ulteriores descubrimientos acerca de la naturaleza del enemigo que tal vez conduzcan directamente al enfrentamiento.

Por supuesto, la trama del descubrimiento se puede encontrar en historias de terror en las que no hay ninguna conspiración sobrenatural universal. Tras la irrupción de un ser terrorífico el héroe o la heroína puede que no tengan alternativa —no hay tiempo; no hay la oportunidad; no hay otros seres humanos vivos; el lugar es demasiado aislado; etc.— excepto enfrentarse al monstruo con sus propios medios.

En «Casting the Runes» de M. R. James, la presentación del demonio y la necromancia de Karswell se establecen mediante el relato de la muerte de John Harrington y la serie de extraños hechos que le acontecen a Edward Dunning, incluyendo la invasión de su casa por algún monstruo descrito vagamente. Dunning se acerca a Henry Harrington, y juntos identifican tanto a Karswell como a la fuente de su problema y los medios con los que se ha llevado a cabo su ejecución. Armados con esta información atacan el conjuro de Karswell sin intentar confirmar sus descubrimientos ante terceros. Así, la trama pasa de la fase de descubrimiento a la fase de enfrentamiento sin detenerse en la de confirmación.

La novela de King *El ciclo del hombre lobo* representa una ficción cuya trama se encuentra a caballo entre la trama del descubrimiento complejo y la trama del descubrimiento. La razón de ello es que la escena del enfrentamiento final tiene como parte constitutiva el movimiento de confirmación. Tras la presentación del hombre lobo, Marty

Coslaw, que ha herido al hombre lobo en un ojo, deduce que el monstruo es un sacerdote local; Marty le persuade de que vaya a su casa, donde tiene un arma con las balas de plata necesarias para destruir a la criatura. Antes del enfrentamiento Marty confía sus sospechas a su tío Al porque necesita que Al le proporcione algunas balas de plata. Al es escéptico, pero a pesar de ello ayuda a Marty. Así, cuando el hombre lobo es finalmente destruido, la hipótesis de Marty resulta justificada, para sorpresa de Al (y de todos los demás). En este caso, la función de confirmación es llevada a cuestras, por así decirlo, por la función de enfrentamiento.

Me inclino a estipular que este ejemplo entra dentro de la categoría de la trama del descubrimiento. Sin embargo, este caso indica que en la medida en que las distintas funciones se pueden combinar en movimientos argumentales singulares habrá cierta vaguedad irreductible en su aplicación; es decir, las cosas no son tan claras y distintas como puede sugerir la presente taxonomía, aun cuando esta taxonomía pueda todavía emplearse, especialmente en un momento como el actual en el que se ha escrito tan poco en el campo del análisis narratológico del terror.

Igual que se puede derivar una trama de terror utilizable mediante sustracción de la función de confirmación de la trama del descubrimiento complejo, también se puede obtener una narrativa operacional restando la función del enfrentamiento de una trama más complicada. Este procedimiento da como resultado la *trama de la confirmación*, una trama compuesta por tres movimientos o funciones: presentación, descubrimiento y confirmación. Un ejemplo de la misma sería la versión original de la película *La invasión de los ladrones de cuerpos*. En el marco de esta historia la presentación de la invasión de las vainas se desarrolla hasta que finalmente el doctor descubre su fuente; tras un intento abortado de confirmación —abortado porque todas las autoridades de la ciudad son cuerpos invadidos— el doctor esca-

pa para contar la historia a forasteros. Su incredulidad desaparece cuando, repentinamente, al final de la película, se enteran de que se ha descubierto un camión que transporta misteriosas vainas por la autopista. Nunca vemos el enfrentamiento entre la humanidad y los alienígenas. La película termina con la resolución del proceso de confirmación.

Otra posible trama en tres movimientos comprendería la secuencia presentación, confirmación y enfrentamiento. Puesto que esta formación carece del componente del descubrimiento, probablemente sólo se encuentre en contextos narrativos en los que ya sea conocida la existencia del monstruo, de modo que la evidencia de su presencia, acumulada en la fase de presentación de la narración, no tenga como resultado el descubrimiento original de la criatura sino la confirmación de la existencia de un ser monstruoso ya conocido en el mundo de la ficción. Quizás las nuevas entregas de una serie sean buenos ejemplos de ello. Es decir, cuando todo el mundo ya sabe que Godzilla existe en la ficción, la evidencia de su retorno confirmará más que indicará de forma original (esto es, descubrirá) su presencia.

También se puede imaginar una estructura argumental en tres partes que comprenda el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento. En este caso a la trama del descubrimiento complejo le hemos restado la presentación. Este tipo de trama podría darse cuando no hay evidencia disponible para la presentación del monstruo hasta el momento del descubrimiento. Es decir, todo el movimiento de presentación tiene lugar cuando se descubre la criatura. La novela de Sheri S. Tepper *Blood Heritage* podría ser aquí un ejemplo. Durante más de un centenar de páginas nos vemos envueltos en la misteriosa desaparición de la familia de Badger. La presencia del demonio Matuku-pago-pago no se manifiesta directamente durante esta investigación. El demonio vuela como un torbellino fuera de su prisión cuando Badger y el psiquiatra que le acompaña visitan Ba-

leford. La primera aparición de la criatura, entonces, da lugar al momento del descubrimiento de la misma –al menos para Mahlia y el profesor–. Además, parece adecuado denominar descubrimiento a esta secuencia de acontecimientos en tanto en cuanto implica el proceso de razonamiento de Mahlia y el profesor acerca de la naturaleza del monstruo.

Como Badger se resiste a la hipótesis del demonio, aporta el género de escepticismo que la confirmación requiere. Un interesante rasgo de esta particular novela, al menos desde la perspectiva de la estructura narrativa, es que en la parte del enfrentamiento con Matuku-pago-pago hay subsumida una subtrama que incluye el descubrimiento de otro monstruo, el súcubo. Así, encajada en el enfrentamiento con Matuku encontramos la presentación y descubrimiento del súcubo, presentación y descubrimiento que ensamblan perfectamente con el enfrentamiento. Ello sugiere que muchas de las estructuras que he identificado hasta ahora se pueden recombinar unas con otras para proponer tramas cada vez más intrincadas.

Eliminando funciones de la trama del descubrimiento complejo he esbozado una serie de historias de terror de tres funciones. Ulteriores sustracciones sugieren un género de narraciones de dos funciones que comprenderían las siguientes combinaciones: presentación y enfrentamiento; presentación y descubrimiento; presentación y confirmación; descubrimiento y enfrentamiento; descubrimiento y confirmación y, por fin, confirmación y enfrentamiento.

Un ejemplo de la trama de la presentación más enfrentamiento sería la adaptación para la radio que Orson Welles realizó de *La guerra de los mundos*. Ésta comienza con explosiones en Marte seguidas bastante rápidamente por el aterrizaje de cilindros extraterrestres. Muy rápidamente, los cilindros se abren y comienza la guerra entre la humanidad y los invasores del espacio. Hay muy poco que descubrir; todo el mundo ha sabido a la vez que los marcianos han lle-

gado y que el enfrentamiento ha comenzado. En la parte inicial del show hay un residuo de la confirmación del tema: el científico Pierson nos asegura que no hay vida en Marte, justo antes de que se instale en Nueva Jersey. Sin embargo, el tema de la confirmación no puede mantenerse ni brevemente porque la presencia de los marcianos es manifiesta para todo el mundo. Todo lo que queda por hacer es resistir. El resto de la historia detalla la derrota de la humanidad enfrentamiento tras enfrentamiento hasta el *deus ex machina*.

Películas como *La cosa*, de Howard Hawk, y *Alien*, de Ridley Scott, también estarían modeladas sobre la estructura presentación/enfrentamiento. De nuevo, ello parece ser una función del hecho de que realmente no hay distancia entre la presentación y el descubrimiento; ambas no sólo ocurren en la misma instancia sino que resulta incuestionable la existencia y la naturaleza del peligro presente para todos los afectados. Es decir, no hay ninguna razón para establecer que algo monstruoso que desafía nuestras formas normales de conceptualización está matando gente, porque su presencia es visible para todos los personajes. Algunos de ellos (normalmente científicos investigadores) pueden pensar que no se debería destruir al monstruo y pueden impedir los esfuerzos por matarlo. Pero está fuera de toda duda que se trata de un monstruo.

En algunas tramas como éstas pueden darse juegos de razonamiento en los que se hacen descubrimientos acerca de las increíbles propiedades de tales monstruos. Pero este razonamiento es opcional, como el residuo escéptico en *La guerra de los mundos*. Estas ficciones se convierten muy rápidamente en historias bélicas. Dichas historias bélicas pueden variar de escala desde la guerra táctica a gran escala, como en el caso de *La guerra de los mundos*, a las historias de un pelotón en las que un puñado de guerreros vulnerables están aislados y cercados por un grupo de monstruos o

por un monstruo que parece tener la habilidad de estar en todas partes a la vez. Películas como *Alien*, *La criatura*, y *La cosa* son buenos ejemplos de películas de monstruo y pelotón. Esta estructura, además, no se encuentra únicamente en relación a invasiones del espacio; la película *The Evil Dead* parece también un buen ejemplo en este caso.

El relato breve de Robert Bloch «The Feast in the Abbey» ilustra la trama de la presentación más descubrimiento. La presentación incluye la visita del narrador al monasterio y su creciente sensación de que hay algo perturbadoramente extraño en la conducta de los monjes. El momento del descubrimiento tiene lugar en los últimos párrafos de la historia, cuando el visitante despierta y comprende que el monasterio es una asamblea diabólica obsesiva que aparece intermitentemente y que la carne que se le sirvió durante la fiesta procedía del cuerpo de su hermano, un sacerdote.

Quizás «Afterward», de Edith Wharton, pueda describirse como un ejemplo de presentación más confirmación. La historia comienza contando la leyenda de un fantasma que aparece en una casa de Dorsetshire pero cuya presencia, así lo dicta la tradición local, sólo se puede conocer mucho después de los hechos. Una pareja de americanos —Ned y Mary Boyne— compran la casa y están ansiosos por conocer al fantasma. Pero el tiempo transcurre y no hay ninguna evidencia de manifestaciones espectrales, de modo que van poniendo en duda su existencia —«su invisible compañía doméstica se había desprendido finalmente de sus referencias, que eran suficientemente numerosas para hacerles pronto inconscientes de la pérdida».

Sin embargo, ocurre un hecho excesivamente extraño; Ned Boyne desaparece un día cuando llama un extraño sin identificar y Mary le dirige a la biblioteca de Ned. Se busca intensamente a Ned. Pero misteriosamente no puede encontrarse el menor rastro de él. No hay indicio alguno de

que algo de orden sobrenatural haya acontecido. Pero, de hecho, la inexplicable desaparición de Ned, a la que finalmente Mary se adapta, es la primera indicación de la presentación que tenemos.

A medida que la historia avanza, Mary llega progresivamente a la conclusión de que el extraño visitante sin identificar que se ha mencionado anteriormente era el fantasma de Robert Elwell a quien Ned había perjudicado en alguna suerte de negocio turbio. Aparentemente, el fantasma ha regresado para vengarse. Mary sólo lo comprende al final de la historia durante una entrevista con un agente. Esta inferencia realizada por Mary funciona para confirmar la leyenda del comienzo, de que sólo se llega a conocer la presencia del fantasma en esta casa encantada mucho después de su llegada.

Una razón por la que he asimilado el reconocimiento de la existencia del fantasma por parte de Mary con el tema de la confirmación en lugar de con el tema del descubrimiento es que en la composición narrativa funciona para confirmar la leyenda inicial. Además, esta revelación ocurre en un contexto escéptico dado que los jóvenes americanos se han desengañado al no haber encontrado el fantasma.

Historias que despliegan la estructura de presentación más confirmación necesitan presuponer de algún modo el descubrimiento previo del ser antinatural. Pues la confirmación sólo se puede producir sobre el trasfondo de un descubrimiento o hipótesis previa que, en general, está sometida a la duda escéptica. Un modo de satisfacer estas condiciones es comenzar en un contexto en el que exista una leyenda local que sea objeto de discusión: quizá alguien sostiene al efecto que existe el Monstruo del Lago Ness o el Abominable Hombre de las Nieves. La presentación de la criatura confirma entonces la hipótesis local cuestionada. Tales historias no necesitan llevar a un enfrentamiento. Como en el caso de «Afterward» puede ser demasiado tarde para el en-

frentamiento; o puede ocurrir que por una u otra razón los humanos de la historia no tienen ninguna razón ni los medios para enfrentarse a la criatura. Tal vez pueden incluso creer que es mejor dejar al monstruo para que prosiga su existencia en paz. Esta suerte de argumentos puede ser raro hoy en día, ya que las novelas y películas de terror ponen tanto acento en la acción y la aventura que resulta difícil resistirse a un enfrentamiento virulento.

El clásico film *King Kong* ejemplifica la trama de descubrimiento más enfrentamiento. La película comienza con los preparativos para el viaje a la Isla de las Calaveras y con el propio viaje. El empresario, Carl Denham, pretende filmar una película en esa isla. Le han movido los rumores acerca de un ser legendario llamado Kong, pero no sabe si existe o no sabe exactamente qué es. No hay presentación alguna en el sentido de que Denham tenga alguna evidencia directa de la existencia de Kong. Se emprende el viaje sobre la base de una vaga conjetura. Una vez los exploradores llegan a la isla —aunque esté claro que los nativos creen en Kong— no ocurre nada que indique claramente la presencia del monstruo Kong. En lugar de ello es su primera manifestación —para recoger a su novia sacrificial— la que representa el momento del descubrimiento. Desde ese momento, la película se dedica a presentar un enfrentamiento tras otro, incluyendo secuestros, cazas y batallas de titanes¹².

Si es correcto considerarla como una historia de terror, *El mundo perdido*, de Sir Arthur Conan Doyle, parece tener una estructura argumental que en general sigue el ritmo de descubrimiento más confirmación. En las secciones iniciales del libro se examina el descubrimiento por parte del profe-

¹² Para una exposición más detallada de *King Kong* que incluye una discusión de sus estructuras narrativas y sus fuentes genéricas, véase mi artículo «*King Kong: Ape and Essence*», en Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason*, Meteuchen, Nueva Jersey, The Scarecrow Press, 1984.

sor Challenger de vida prehistórica en América del Sur; pero este descubrimiento es cuestionado por las autoridades científicas más destacadas. En la parte final del texto, sin embargo, los descubrimientos de Challenger se confirman cuando presenta a las autoridades científicas un dinosaurio gargoliforme que ha traído por aire.

Aunque esta exposición de *El mundo perdido* no es muy detallada, se aplica primariamente a la estructura narrativa global del texto. Omite las aventuras en América del Sur que comprometen a los exploradores a medida que van asegurándose de las evidencias. Esta parte del libro está llena de enfrentamientos. Sin embargo, me inclino a considerar tales enfrentamientos como funciones insertas en el proceso de confirmación antes que iniciadoras de un movimiento argumental independiente, en la medida que esos enfrentamientos no tienen el sentido de finalidad que se encuentra en los enfrentamientos que rematan la trama del descubrimiento complejo. Sin embargo, aun cuando estuviera equivocado en esta cuestión, desde el punto de vista heurístico parece provechoso considerar *El mundo perdido* como un ejemplo de descubrimiento más confirmación, porque haciéndolo así, cuando menos se indica cómo funciona probablemente este género de trama. Un descubrimiento inicialmente contestado exige un proyecto o expedición con objeto de corroborarlo y el final está asegurado cuando se puede hacer una confirmación concluyente.

La película *Aliens, el regreso*, segunda parte de *Alien*, es un ejemplo de trama de confirmación más enfrentamiento. La primera película establecía que el planeta estaba atestado de huevos de aliens; cuando la comunicación con la colonia minera se interrumpe se supone que esos seres han invadido el complejo industrial y que un pelotón de soldados del espacio es enviado para confirmar dicha conjetura. Tras la presentación de cada uno de los distintos elementos del pelotón, se confirma la presencia de nidos de aliens y el argu-

mento se mueve en el género de enfrentamientos en los que, como sabemos, la vida humana está en peligro.

Del mismo modo que las funciones que integran la trama del descubrimiento complejo se pueden emplear para componer argumentos de terror alternativos de sólo dos o tres movimientos, igualmente cada una de dichas funciones puede abarcar por sí misma el contenido de una historia de terror. Esto es, además de las tramas que hemos examinado hasta ahora también hay tramas de presentación pura, tramas de descubrimiento puro, tramas de confirmación pura y tramas de enfrentamiento puro.

El relato breve de Stephen King «The Raft» parece tener un argumento de presentación pura. A hurtadillas, un grupo de nadadores adolescentes van a darse fuera de temporada un baño en un estanque. Hacen una carrera hasta una balsa. Al cabo del rato se aperciben de algo que parece una mancha de aceite. Sin embargo, resulta que se mueve por sí misma extrañamente y que tiene afición por la carne humana. Parecería sorprendente decir que los adolescentes descubren «lo-que-sea»; más bien parece haberlos descubierto a ellos. Y tan pronto como les descubre comienza a engullirlos uno por uno. No tienen idea de los que es ni medios para enfrentarse a ello. Es la clase de situación que podría iniciar una estructura argumental más compleja en la que alguien se pregunta qué les ha ocurrido a los muchachos. Pero eso no ocurre. La trama termina con Randy sólo en la balsa y condenado a morir. La historia es toda ella presentación; es lo que hubiera sido *Tiburón* si hubiese terminado con el primer ataque del tiburón.

El relato breve de H. G. Wells «The Empire of the Ants» es un ejemplo de trama de confirmación pura. Envían a la cañonera *Benjamin Constant* en respuesta a las informaciones acerca del ataque de un ejército de hormigas en el Batemo, un afluente del río Guaramadema. Así, las hormigas ya han llegado y han sido descubiertas antes de

que la historia propiamente empieza. La cañonera hace varias salidas infructuosas contra las hormigas y luego regresa a puerto a por instrucciones. La sustancia de la historia, pues, es confirmar la existencia de las hormigas y tomar nota de sus poderes nuevos y más bien extraordinarios. La historia termina enfatizando que un observador inglés, Holroyd, está tan afectado por el encuentro que emprende la tarea de advertir al mundo del peligro que representa esta nueva especie de hormigas; se dice que «Holroyd cree que ha visto el comienzo de uno de los peligros más asombrosos que han amenazado nunca nuestra raza». El relato no da paso a este enfrentamiento; todas sus energías se han concentrado en confirmar la existencia y las proporciones de la amenaza.

Otra historia de Wells, «The Valley of Spiders», puede ejemplificar una trama de enfrentamiento puro. Una banda de jinetes en busca de una mujer y sus amigos cabalga hasta un área misteriosamente festoneada de telarañas. Muy rápidamente se hace evidente que esas telarañas son parte de una guarida gigantesca de miles de arañas. Los jinetes tienen que luchar por salir del valle, y no todos lo logran. En realidad no tenemos en este caso una presentación para los jinetes que invaden el dominio de las arañas; de hecho, dan con él de cabeza y sin darse cuenta. Tampoco se dedica tiempo alguno a descubrir o confirmar la naturaleza del peligro; simplemente, ven que están rodeados por innumerables arañas venenosas y que empieza la lucha a vida o muerte. Después de que uno de los jinetes, el cabecilla, acabe escapando, deduce que la mujer que ha estado persiguiendo está todavía viva y se apunta que él planea su venganza. Pero la acción central de la historia se ha dedicado a la lucha por escapar a las arañas. La acción gira principalmente en torno al simple aunque aterrador enfrentamiento entre los hombres y las arañas en el que, entre otras cosas, se pone de manifiesto el carácter implacable del cabecilla.

Muchas historias de terror —especialmente, en mi opinión, las de vieja cosecha— parecen ser lo que podemos denominar tramas de descubrimiento puro. El narrador simplemente cuenta, paso a paso, cómo él o ella llegaron a apercibirse de la existencia de un ser terrorífico. Un ejemplo de trama de descubrimiento puro es la historia breve «El modelo de Pickman», de H. P. Lovecraft. Al empezar, Thurber está aparentemente explicándole a Eliot por qué ha roto las relaciones con el artista Robert Upton Pickman, un pintor de escenas morbosas —con títulos como «Necrófago alimentándose»— que ha desaparecido recientemente.

Thurber empieza observando que, a diferencia de la comunidad artística media de Boston, él no se sintió desconcertado por las atrevidas telas de Pickman. El que defendiera a Pickman ante el rechazo de la sociedad decente le sirvió para obtener la confianza de éste, lo que le lleva a una entrevista privada en el estudio secreto de Pickman.

Éste le cuenta de la existencia de toda suerte de túneles antiguos ocultos bajo la ciudad y le muestra a Thurber pinturas que perturban incluso a un conocedor de lo horrible con vista de acero como es el narrador. Esas pinturas parecen contar la historia de una regresión del humano al animal. Lo que particularmente perturba a Thurber de esas pinturas es lo realistas que parecen: como si hubieran sido pintadas a partir de modelos vivos.

En un cierto momento, Thurber saca una fotografía de las obras en que Pickman está trabajando. Thurber no la mira inmediatamente y Pickman dice que él emplea estas fotos como inspiración para los fondos. Durante su discusión Pickman se excusa y va hasta la habitación adyacente para fotografiar lo que dice que son ratas de sus viejas obras del túnel. Tras su encuentro Thurber mira la fotografía. Es la imagen de cerca de una de las monstruosidades de Pickman. Thurber se da cuenta de que «Dios, Eliot, *era una fotografía de algo vivo*». En otras palabras, hay necrófagos re-

gresivos en el subsuelo de Boston y el impío Pickman se relaciona con ellos a fin de encontrar su funesta imaginaria. Ésa es la razón de por qué su obra es tan realista.

En esta historia no hay presentación; no tenemos razón alguna para pensar que estamos tratando con seres no naturales hasta la revelación del final. Por supuesto, están las pinturas de Pickman, pinturas que, aunque sean repulsivas y magnéticamente realistas, se presentan como ficciones. Retrospectivamente podemos conjeturar que las ratas que Pickman fotografía eran en realidad necrófagos, pero en aquel punto de la historia ni Thumber ni el lector tiene motivos para sospechar que los monstruos están cerca. El relato termina atando los cabos de unas cuantas anomalías que ha presentado, especialmente el realismo de Pickman. Pero lo hace descubriendo la existencia de seres que no han manifestado su presencia de modo evidente hasta ese punto de la historia, excepto, tal vez, como criaturas de folclore y ficción. Toda la historia conduce al descubrimiento, prepara para éste y de él no se sigue ningún enfrentamiento.

Hasta aquí, pues, he identificado los siguientes catorce formatos posibles de las historias de terror: presentación; presentación/descubrimiento; presentación/confirmación; presentación/enfrentamiento; presentación/descubrimiento/enfrentamiento; presentación/confirmación/enfrentamiento; descubrimiento; descubrimiento/confirmación; descubrimiento/enfrentamiento; descubrimiento/confirmación/enfrentamiento; confirmación; confirmación/enfrentamiento; y, finalmente, enfrentamiento.

Estas catorce estructuras argumentales o tramas básicas, por supuesto, no agotan la totalidad de los esquemas posibles, ni siquiera en el seno de esta familia de funciones. Pues con anterioridad hicimos notar que estas funciones argumentales pueden ser reiterativas y que también algunas secuencias de estas funciones pueden encajarse —como sub-

tramas— dentro de movimientos argumentales más amplios, como vimos en el caso de *Blood Heritage*. Dadas estas posibilidades, el número de tramas disponibles en esta familia de funciones se convierte, en principio, en matemáticamente astronómica¹³. Y, claro es, estas complicaciones pueden ser incluso más variadas cuando se es consciente de que en ocasiones estas funciones argumentales pueden solaparse unas a otras, de tal modo que mediante la misma secuencia de acontecimientos de la narración se ejecuta más de una función argumental.

Al esbozar los esquemas de estas tramas se ha respetado una cierta ordenación lineal de funciones. Donde todas las funciones argumentales están presentes, a la presentación le sigue el descubrimiento, a éste la confirmación, y a ésta el enfrentamiento, y cuando se han eliminado funciones esta ordenación lineal continúa operando en relación a los movimientos restantes. Esta ordenación lineal sigue un cierto tipo de lógica: para ser descubierto el monstruo tiene que existir, y eso se suele establecer mediante la presentación; para que sea confirmada su existencia tiene que haberse producido un descubrimiento; y para enfrentarse al monstruo la humanidad o sus representantes tienen que conocer la naturaleza y existencia del mismo, un conocimiento que en general está asegurado por medio del descubrimiento y/o la confirmación. En otras palabras, hay ciertas constricciones conceptuales en el orden en que estas estructuras argumentales se pueden combinar.

Para poder ser descubierto, confirmado o para enfrentarse a él, el monstruo tiene que existir. Esto se puede establecer mediante la escenificación de una secuencia de presentación. Por supuesto, como vimos anteriormente, puede

¹³ Por supuesto, la inmensa mayoría de estos argumentos posibles nunca se pondrá en práctica porque incluirían más movimientos reiterativos de los que podría soportar el más ávido consumidor de terror.

pasarse por alto esta fase del desarrollo argumental; sin embargo, permanece el hecho de que la existencia del monstruo tiene que incorporarse al relato de algún modo, si es que ha de tener sentido. Del mismo modo, para ser confirmada la existencia del monstruo, ha de ser descubierto; si el descubrimiento no forma parte de la acción del relato, entonces puede ocurrir que el monstruo haya sido descubierto en algún momento anterior al que está siendo narrado, descubrimiento temprano al que hay que referirse o que ha de presuponerse en el relato (como en el caso de las conocidas segundas y terceras o más partes). De modo parecido, si hay que enfrentarse a un monstruo tiene que establecerse su existencia, aunque ello se haga en el fragor del enfrentamiento.

Obviamente, estas restricciones conceptuales se aplican en primer lugar y ante todo a lo que los críticos formalistas rusos y sus seguidores llaman la *fabula* o historia de una narración dada, esto es, el material acerca del que trata la narración misma: una serie de acontecimientos que podrían describirse con su orden cronológico y causal intacto. Sin embargo, el *tema* o trama de la narración puede diferir compositivamente del orden cronológico o casual de los acontecimientos que narra. La trama argumental —desde el punto de vista del orden en el que se narran los acontecimientos— puede reordenar la secuencia cronológica o causal de la historia básica o *fabula* de la que se deriva la trama. La narración puede empezar *in media res* y entonces desplazarse hacia atrás, por ejemplo. O puede haber flashes anticipativos. Así, aunque una trama de terror (en el sentido formalista del *tema*) puede seguir el orden lineal respetado anteriormente, no tiene por qué hacerlo.

Por ejemplo, la estructura argumental original de *El extraño caso del Dr. Jekyll y M. Hyde*, de Robert Louis Stevenson (por oposición a algunas de sus adaptaciones para el escenario y la pantalla), desarrolla la presentación y el

enfrentamiento antes de que el lector y Utterson descubran el qué y el por qué del monstruo mediante el paquete de cartas que Poole le da a Utterson tras la muerte de Hyde. Ello indica que las narraciones de terror pueden estructurarse al nivel del *tema* variando el orden lineal respetado anteriormente y que, en consecuencia, hay todavía más secuencias argumentales en esta familia de funciones de las que se han mencionado o conjeturado hasta aquí. Esto es, sumadas a la combinación de funciones ya relacionadas hay otras permutaciones que incluyen toda la gama de mecanismos argumentales temporales, como los flashbacks, los flashes anticipativos, y demás. Desde el punto de vista de las constricciones conceptuales ya indicadas, estas tramas temporalmente no lineales (en relación a su orden de exposición) tienen que respetar las constricciones en la medida que el relato o *fábula* que las subyace es cronológica y causalmente inteligible. Pero si esta condición se cumple estas tramas pueden disponer las funciones en el orden del relato de muchas maneras. Además, la restricción precedente no es muy difícil de satisfacer. Por tanto, a todas las tramas de terror organizadas linealmente —esto es, lineales con respecto al orden de exposición— y a sus expansiones (por medio de procedimientos reiterativos, de introducción de relatos y subtramas encajados, etc.) hay que sumar una multitud de tramas cuyas innumerables variaciones dejo a la consideración del lector.

La trama del transgresor y otras combinaciones

Hasta aquí he explorado el ámbito de las tramas del terror que se pueden generar por medio de la cuádruple familia de funciones: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento. Dan lugar a un amplio espectro de estructuras argumentales muy abstractas que se pueden

desplegar en los distintos subgéneros del terror —desde las historias de fantasmas a las sagas de invasores del espacio y los cuentos de vampiros, hombres lobo, zombis y posesiones demoníacas—. Sin embargo, con objeto de ampliar nuestra comprensión de los argumentos de terror será útil considerar al menos un tipo de trama recurrente distinta que es un poco menos general y que está estrechamente asociada con un subgénero, a saber, el del científico loco, pero que también subyace a las tramas de otros subgéneros en los que el experimento blasfemo puede ser sustituido por la invocación mágica de Satán o, como en «Los horrores de Dunwich», de los Grandes Primordiales.

Llamo a esta estructura *trama del transgresor* en honor de su personaje principal: el científico loco o el nigromante. Ejemplos de esta trama incluirían la novela de Curt Siodmak *El cerebro de Donovan*, el relato breve de H. P. Lovecraft «Herbert West, Reanimador», adaptaciones para el teatro como el *Jekyll y Hyde* de Leonard Caddy y el *Frankenstein* de Victor Giallanella, o películas como *El hombre con rayos X en los ojos*. Como indican estos títulos familiares, la trama del transgresor trata del conocimiento prohibido, tanto del científico como del mágico. Este conocimiento se pone a prueba desde la perspectiva de un experimento o del conjuro de fuerzas del mal. Mientras que las historias derivadas anteriormente de la trama del descubrimiento complejo suelen subrayar la estrechez de miras de la ciencia, la trama del trasgresor critica la voluntad de saber de la ciencia. Es decir, mientras el tema subyacente de la trama del descubrimiento complejo suele ser que hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que se encuentran en nuestra filosofía (ciencia, esquema conceptual, etc.), el tema recurrente de la trama del trasgresor es que hay algún conocimiento que es mejor dejar a los dioses (o a quienquiera que sea).

La estructura básica y lineal de la trama, o *fabula* subyacente, del trama del transgresor comprende en general cuatro movimientos. El primero comprende la preparación del

experimento. El movimiento de preparación tiene varios componentes. El primero es práctico: el transgresor debe asegurar los requisitos materiales para el experimento. Así, el *Frankenstein* de Gialanella comienza (acto 1, escena 1) en una tumba en la que Victor Frankenstein está procurándose los cuerpos muertos de los ladrones de tumbas locales Hans Metz y Peter Schmidt.

Además, junto al lado práctico, la preparación para el experimento también tiene característicamente lo que se podría denominar un lado filosófico. Porque el transgresor típicamente ofrecerá tanto una explicación como una justificación del experimento. Esto es, convenientemente el transgresor suele tener un ayudante, un amigo o algún otro interlocutor al que puede explicar como se supone que funciona el experimento y cuál se supone que es su significación (moral, científica, ideológica, metafísica, etc.). La explicación es normalmente una combinación de mecánica popular y delirios de ciencia ficción, mientras que la justificación puede ser totalmente megalómana¹⁴.

El segundo acto, escena segunda del *Frankenstein* de Gialanella, termina con Victor justificando su experimento ante Henry Clerval: «¡Piensa, Henry, piensa! Tener control sobre la vida y la muerte. Tal vez eliminar las enfermedades para siempre de la vida humana. Asegurar eternamente la existencia de las mentes más grandes». Al comienzo de la escena tercera del primer acto Victor explica cómo funcionará el experimento: «Si un shock menor produce un movimiento convulsivo, ¿por qué una shock mayor no podría producir... una animación continuada?».

¹⁴ El transgresor (normalmente el Dr. Tal), especialmente en esta fase de la historia, generalmente es bastante megalómano, una cualidad subrayada, por ejemplo, mediante la mareante verticalidad de los decorados de los laboratorios de producciones de Universal como *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*.

A menudo el componente de explicación/justificación del movimiento de preparación de la trama del transgresor tiene lugar en el contexto de una argumentación o un debate. Por ejemplo, en el *Jekyll y Hyde* de Caddy, la teoría de Jekyll que motiva su experimento es esbozada en la escena primera del primer acto, en la que el Dr. Lanyon y Jekyll continúan su disputa semanal acerca de si el cuerpo es parte del cerebro. En la película de Rouben Mamoulian *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, la explicación/justificación inicia el film en forma de una lección «atrevida».

El movimiento de preparación puede venir precedido por o entremezclado con algunas escenas que sirvan para establecer y presentar la localización de la historia así como los personajes que acompañarán al transgresor. Estos personajes suelen ser personas especialmente cercanas al transgresor. La presentación del personal, la familia o las relaciones amorosas del transgresor puede ser muy importante en ciertas variantes de esta forma de trama, porque no sólo suelen resistirse al experimento que permite al transgresor declamar su justificación, sino que también, posteriormente en la trama (como veremos), cuando el experimento se sale de madre suele poner en peligro a los personajes amados del experimentador, lo que proporciona el motivo para su retractación así como materia para el suspense.

El movimiento de preparación de la trama del transgresor —así como cada uno de sus componentes más o menos estándar— puede presentarse reiterativamente, exactamente igual que se pueden repetir las funciones de la trama del descubrimiento complejo. Además, los elementos explicativos y justificativos del movimiento de preparación ofrecen apoyo al juego de razonamiento y al drama de la prueba que encontramos en las funciones de descubrimiento y confirmación anteriormente examinadas. Indudablemente, el razonamiento presentado por los transgresores es, estrictamente hablando, un sin sentido; no obstante, tiene la forma de una argumentación y de-

mostración y, por enloquecido que de hecho sea, proporciona los placeres formales de tales ejercicios.

A la fase de preparación de la trama del transgresor sigue la del experimento. En el escenario y en la pantalla esa puede ser ocasión para una buena dosis de pirotecnia. Por supuesto, el experimento puede tener que realizarse más de una vez antes de lograr el éxito o, al menos, un éxito aparente. El éxito aparente del experimento puede dar lugar a algunas manifestaciones añadidas de megalomanía por parte del transgresor, así como a ulteriores debates acerca de su justificación; otros personajes pueden incitar la realización del experimento para abortar la aventura. Y, obviamente, también es posible que el transgresor se arrepienta inmediatamente ante su éxito, como ocurre en el *Frankenstein* de Mary Shelley.

Tras el éxito aparente o parcial del experimento pronto resulta claro que éste ha salido mal. El monstruo que el experimento ha creado o de algún modo llevado a la existencia es peligroso. Mata y mutila, frecuentemente a víctimas inocentes. En una variante estándar de esta trama, lo que el monstruo más amenaza son aquellos personajes cercanos y queridos del experimentador. Por ejemplo, en el *Frankenstein* de Mary Shelley el monstruo se embarca en un programa consciente de destrucción de las relaciones más estrechas de Frankenstein: William, Justine, Clerval y Elizabeth. En las adaptaciones cinematográficas del relato de Jekyll y Hyde en las que Jekyll tiene novia, ésta es la que probablemente sea su primer blanco. Por supuesto, las víctimas del monstruo no necesitan ser amigos y asociados del transgresor. El monstruo puede estar completamente desmandado. Asimismo, este movimiento argumental puede incluir un gran número de asesinatos¹⁵.

¹⁵ Aunque creo que lo dicho describe adecuadamente muchas de las más famosas historias de transgresores, tengo que conceder que desde el punto de vista de este movimiento en la trama se da el hecho de que al-

En muchas versiones de la trama del transgresor la muerte y la destrucción son desencadenadas por el monstruo —frecuentemente en relación a los personajes estimados por el transgresor— lo que hace que éste entre en razón y se comprometa en la destrucción de su creación. No hace falta decir que no siempre ocurre que todos los transgresores ven su error. Algunos están dispuestos a defender su experimento y su creación hasta la muerte. Estos son científicos locos; con frecuencia, en esta variante, la fase de enfrentamiento de la trama incluye no sólo la destrucción de la creación monstruosa sino también la del transgresor irredento que lo engendró. Como en el caso de la trama del descubrimiento complejo la fase de enfrentamiento final de la trama puede presentarse reiterativamente en una serie de batallas aparentemente a vida o muerte.

Un esquema básico de la trama del transgresor incluye cuatro movimientos: preparación del experimento; el propio experimento; la acumulación de evidencias de que el experimento se ha vuelto en contra¹⁶; y el enfrentamiento con el monstruo. Para captar concretamente este esquema argumental haremos una breve paráfrasis de la novela de Curt Siodmark *El cerebro de Donovan*.

gunos transgresores tienen como objetivo de su experimento traer a la existencia un monstruo cuya finalidad es causar estragos. Estoy pensando aquí en la creación del robot de la película clásica de Fritz Lang *Metrópolis*. Puesto que el robot se supone que causa destrucción no se debería decir que se trata de un ejemplo de experimento fallido. Para hacer un lugar para los científicos y magos locos que crean para destruir, este movimiento de la trama del transgresor podría conceptuarse mejor como «las consecuencias calamitosas del experimento». Sin embargo, como ya he apuntado, en los mejores ejemplos de esta trama creo que estas consecuencias calamitosas normalmente tienen como resultado contextos narrativos en las que las expectativas del transgresor se han frustrado de formas supuestamente imprevistas.

¹⁶ Véase la nota anterior para una descripción alternativa de esta función argumental.

El relato se sitúa en el suroeste de Estados Unidos a principios de los años cuarenta. El narrador, Patrick Corey, es el transgresor. Su ambición particular es mantener cerebros vivos, separados de sus cuerpos, en lo que denomina «un respirador artificial». Cuando comienza el relato está preparando un experimento: compra un mono. Una vez se ha ganado la confianza del mono lo mata y coloca su cerebro en sus máquinas. Le muestra su exitoso experimento a un médico local, el Dr. Schratt, que se siente horrorizado por esa investigación y discuten acerca de la corrección de «invadir la esfera de lo que pertenece a Dios». Schratt acusa a Patrick de carecer de emociones humanas, de fetichizar la precisión matemática y de hacer caso omiso de las consecuencias de su investigación. Este argumento se continúa en numerosas ocasiones. También nos enteramos desde el principio que Patrick vive con su mujer Janice, que le quiere pero de quién él se encuentra alejado; de modo bastante previsible, cuando el experimento crucial se le va completamente de las manos, ella se sentirá profundamente preocupada.

El día siguiente a la discusión de Patrick con Schratt, muere el cerebro del mono. Pero apenas éste ha expirado, Patrick recibe una llamada de emergencia pidiéndole que proporcione ayuda médica en el escenario de un accidente aéreo, a lo que asiente. Dos de las víctimas han resultado decapitadas, mientras que la tercera, de epónimo Donovan, está muriéndose. Patrick decide que tiene un uso para el cerebro de Donovan. La operación de extracción del cerebro y de su instalación en una cubeta adecuada se describe con detalle, así como la de su cobertura.

Una vez que el cerebro ha sido recolocado con éxito, Patrick se dedica a intentar comunicarse con él. En este punto es donde Patrick confía su justificación del experimento al lector:

Sin lugar a dudas en esa materia carente de ojos y de oídos se estaba produciendo un proceso de pensamiento

preciso. Como un hombre ciego, no podía percibir la luz o, como un sordo, percibir el sonido. En su existencia oscura y silenciosa, podía producir pensamientos de inmensa claridad e inspiración. Precisamente porque era ajeno a las distracciones de los sentidos podía ser capaz de concentrarse con todo el poder de su cerebro en pensamientos importantes. ¡Yo quería conocer esos pensamientos! ¿Pero cómo podía ponerme en contacto con el cerebro? No podía hablar o moverse, pero si yo pudiese estudiar su pensamiento podría aprender acerca de los grandes enigmas sin resolver de la naturaleza. En su completa soledad ese cerebro podría proporcionar respuestas a cuestiones eternas.

A medida que se exploran distintos modos de comunicación con el cerebro, éste se va convirtiendo en los que pudiera ser una nueva especie de criatura sin forma. Schratt le advierte a Patrick: «¡Estás creando un alma mecánica que destruirá el mundo!». Al mismo tiempo, para el lector resulta evidente que el cerebro está ejerciendo cada vez más control sobre Patrick, aunque éste continúa creyendo por algún tiempo que tiene el control del experimento. El cerebro pronto tiene poder a distancia sobre Patrick y puede convertirlo en un instrumento de su voluntad.

Efectivamente, el cerebro envía a Patrick a Los Ángeles para continuar sus negocios. Es el cerebro de W. H. Donovan, un hombre extremadamente rico tan testarudo como falto de escrúpulos. Patrick exculpa sus misiones excéntricas que se convierten en la manera que el cerebro tiene de buscar una forma primitiva de justicia. Con el tiempo, como se podía esperar, éstas escalan hasta un intento de asesinato. Finalmente, incluso Patrick tiene que admitir que ha perdido el control y que el experimento se ha desmandado. Ins-truye a Schratt por teléfono para que deje de alimentar al cerebro, pero Schratt, imprevistamente, rechaza hacerlo. Patrick dice entonces «el cerebro de Donovan habita en mi cuerpo como un vampiro...».

Janice se da cuenta de que el cerebro de Donovan tiene absoluto control sobre Patrick; y Donovan, un tipo paranoide (en el que se ha transformado), utiliza el cuerpo del primero para atacar a Janice. Pero justo en el momento en que la criatura-Donovan tiene a Janice, Patrick, repentina e inexplicablemente, logra controlar de nuevo su cuerpo. La mayor parte del resto de la novela explica que mientras el cerebro de Donovan estaba apoderándose de Patrick, Schratt se preparaba para destruir al cerebro. Así, en el instante mismo que la criatura Donovan se abalanzaba sobre Janice, Schratt se apercibió de las oscilaciones rabiosas y neuróticas del encefalograma, y, adivinando que el cerebro estaba a punto de matar, Schratt se abalanzó sobre la cubeta matando al cerebro mientras que, simultáneamente, el cerebro mataba a Schratt con alguna suerte de onda mental. Así, el movimiento de enfrentamiento de la trama se nos cuenta en lo que podríamos considerar como un flashback.

Por supuesto, la fuente clásica para los relatos de transgresores como *El cerebro de Donovan* es el *Frankenstein* de Mary Shelley. En esta novela se encuentra claramente la estructura cuatripartita de preparación/experimento/boomerang/enfrentamiento. Una razón de que no haya escogido ilustrar esta estructura argumental por medio del *Frankenstein* de Shelley es que, aun cuando evidencia la trama del transgresor, tiene también otras ambiciones que hacen que su ordenación expositiva sea algo más compleja que otros ejemplos literariamente inferiores del subgénero. Dichas ambiciones se centran en el tema de la ausencia de amor.

Un elemento de este tema que afecta a la superestructura de la exposición es el conflicto que Shelley esboza entre las pretensiones de familia y amor frente a la búsqueda del conocimiento. Este tema aparece en las cartas introductorias de Robert Walton a su hermana, Mrs. Saville. Walton ha elegido abandonar el hogar por la exploración científica.

Este marco esquemático está postulado por analogía con la historia de Victor Frankenstein, pues éste también sacrifica por el conocimiento, en más de una forma, familia, amistades y amor. Una forma de leer el relato de Frankenstein es como un aviso a Walton para que sea cauto.

Una vez que empieza la historia de Frankenstein, adopta la estructura de la trama del transgresor. Sin embargo, también en este caso hay una complicación, puesto que otro elemento del tema de la ausencia de amor se centra en la alienación del monstruo. Encajada en la trama del transgresor hay, así, la subtrama del aislamiento del monstruo, de la privación de los sentimientos de compañía y sus repercusiones psicológicas (a veces aparentemente injustificados). Así, aunque *Frankenstein* contiene una trama del transgresor y pueda incluso pretender ser la progenitora más popular de muchas de la historias de transgresores, es mucho más compleja tanto desde el punto de vista del tema como del de la exposición que la mayoría de los relatos que prefigura.

Mi caracterización inicial de la trama del transgresor adopta una forma de movimiento temporalmente lineal hacia delante. Sin embargo, las funciones se pueden reordenar, como era el caso con las funciones de la familia de la trama del descubrimiento complejo. En la clásica película alemana *El gabinete del Dr. Caligari*, como ponía en el guión original, nos enteramos del experimento y de su preparación *después* del enfrentamiento final con Cesare. Asimismo, las funciones de la trama del transgresor se pueden encajar unas en otras de formas muy diferentes, lo que da lugar a un amplio abanico de variaciones.

También tiene interés el hecho de que la trama del transgresor se puede combinar con las funciones de la trama del descubrimiento complejo para producir historias todavía más complejas. Un modo de hacerlo consiste en convertir al transgresor, a su experimento o al resultado del mismo en el objeto del descubrimiento y/o la confirmación. Por

ejemplo, los cuerpos pueden empezar desapareciendo, lo cual conduce a una investigación que lleva al descubrimiento y la confirmación de que el Dr. Tal está preparando un experimento; sin embargo, los descubridores llegan demasiado tarde para detenerlo. Entran en el laboratorio justo antes de que el científico loco apriete el interruptor (pero dejando suficiente tiempo para que el científico loco explique y justifique el experimento). Las consecuencias funestas y horrendas del experimento se siguen hasta el enfrentamiento final con el monstruo recién creado.

O bien se descubre el ataque de un nuevo monstruo tras el cual se narran el experimento y su preparación en un flashback que abarca desde la presentación hasta las fatales consecuencias, y entonces quizá se confirma la existencia del monstruo y se representa el enfrentamiento. Un esquema de esta combinación argumental arrojaría siete movimientos: presentación, descubrimiento, confirmación, preparación para el experimento, experimentación, resultados funestos, y enfrentamiento, donde la confirmación y el descubrimiento pueden tener lugar después de los siguientes tres movimientos de la estructura o entre ellos. Obviamente, esta estructura podría modificarse, por lo que hace al orden de exposición, por medio de flashes hacia atrás o hacia delante, repeticiones, inserciones de subtramas y demás. Asimismo, hay combinaciones argumentales prácticas que se pueden derivar por medio de la eliminación de funciones.

Aunque me abstendré de explorar en detalle el abanico de permutaciones de las combinaciones de tramas de este tipo disponibles, debería ser incontestable que tales historias son bastante comunes. Ya me he referido a *El gabinete del Dr. Caligari*, que en la subhistoria que enmarca la historia incluye el descubrimiento y confirmación del experimento. De igual modo, *La isla del Dr. Moreau*, de H. G. Wells, combina elementos de la trama del descubrimiento con la trama del transgresor, pues el narrador, Edward Pren-

dict, está envuelto en un proceso continuo de descubrimiento de lo que está ocurriendo en el laboratorio de Moreau. Hasta el capítulo catorce no se nos ofrece una explicación de Moreau que nos informe de lo que hay detrás de todo ello, tanto de los medios como de la justificación de la experimentación. Este género de trama tampoco se restringe a los experimentos científicos impíos. «Los horrores de Dunwich», de Lovecraft, combina elementos de transgresión y de descubrimiento de modo que los resultados del «experimento» de Wilbur Whateley —que es descubierto y se enfrenta al Dr. Armitage— deben más al misticismo que a la mecánica.

El conjunto de tramas caracterizado en las discusiones precedentes ofrece, espero, un retrato de las estructuras narrativas básicas de un gran número de historias de terror. También sugiere muchas de las formas en las que pueden construirse ulteriores historias de terror. Sin embargo, no pretendo sostener que esta taxonomía agote el ámbito de las narraciones de terror. Soy muy consciente de que hay historias que no encajan con claridad en esta esquematización.

Un ejemplo reciente es el bestseller *Victimas* [Watchers], de Dean R. Koontz. La historia implica dos experimentos animales: un perro perdiguero rubio superinteligente llamado Einstein y su némesis, una monstruosidad parecida a un simio, llamada el Outsider. Ambos escapan de los laboratorios de Banodyne. La trama está organizada esencialmente desde el punto de vista de tres persecuciones: el gobierno persigue a los dos animales, especialmente al Outsider, que deja un reguero de sangre por donde pasa; un pistolero de la Mafia va tras el perdiguero rubio porque cree que puede venderlo a alguien por un montón de dinero; y el Outsider va a por Einstein, a quien aborrece porque todo el mundo parece querer al perro a costa suya.

La historia comienza cuando Travis Cornell encuentra al perdiguero rubio en un bosque. Éste advierte al despreveni-

do Travis del ataque del Outsider. Gradualmente se desarrolla una amistad entre Travis y el perro, y el primero descubre gradualmente que el perro es un genio. Travis y el perro entablan amistad con Nora que también descubre hasta qué punto el perro es inteligente. Estos descubrimientos se desarrollan en tándem paralelo con los acontecimientos argumentales que inician las tres persecuciones mencionadas anteriormente. El perro alerta a Travis de los peligros paralelos de la persecución del Outsider y del gobierno. Travis y Nora, gente individualmente temerosa de las amistades peligrosas, se convierten en una familia —con el perro como una suerte de hijo— en el proceso de evasión de sus perseguidores.

La trama incluye elementos de descubrimiento y de confirmación. Sin embargo, éstos pertenecen primariamente al descubrimiento y confirmación de la inteligencia del perro, que no es más que un monstruo de terror. El Outsider —el monstruo de la obra— no es realmente un objeto importante de descubrimiento, salvo por una subtrama acerca de un sheriff llamado Jonson. Así, aunque *Watchers* es parecida en muchos aspectos a alguna de las tramas expuestas, no es un ejemplo modélico de ninguna de ellas. Su énfasis en la persecución y la evasión marca el tono principal de la obra. Es más bien un thriller de acción con monstruo incluido. No digo esto para descalificarla como novela de terror, sino sólo para reconocer que hay más tramas de terror, y tal vez hasta más tramas de terror básicas, que las indicadas en mi repaso de las historias típicamente recurrentes del género.

Sin embargo, aunque mi inventario de tramas sea incompleto creo que es justo decir que consigue sondear una buena parte de las estructuras argumentales recurrentes del género. Además, esta taxonomía de tramas también pone de relieve ciertos patrones que pueden resultar instructivos acerca del placer que las historias de terror provocan en el público.

Sobre el impacto de las narraciones de terror características

Empecé observando que muchas de las formas artísticas que tratan con el terror son formas narrativas. Parece que el terror se cultiva mejor en formas artísticas narrativas. Esto no quiere decir que no existan formas no narrativas —como la pintura no narrativa—, sino solamente que cuando pensamos en el terror lo que usualmente nos viene a la mente son narraciones como las encarnadas en novelas, relatos breves, obras de teatro, películas, programas de radio y televisión, etc. Así, parece razonable plantear la hipótesis de que una fuente principal de placer en relación al género de terror se relaciona con la narración. Tal vez Stephen King suscribe un punto de vista semejante cuando escribe en el prefacio de su colección de relatos breves *El umbral de la noche* [Night Shift] que «toda mi vida como escritor he sostenido la idea de que en la ficción el valor de la historia domina sobre cualquier otra faceta de las habilidades del escritor...». Pero en cualquier caso, la narrativa parece ser decisiva para la mayor parte de las obras de terror esenciales. Consecuentemente, si las narraciones de terror tienen algunos rasgos destacados recurrentes pueden ayudar a explicar el atractivo del género.

Observando el campo de las estructuras argumentales examinadas hasta aquí, llama la atención un tema que está presente en la mayoría de los ejemplos. Dicho tema es el del descubrimiento. En la trama del transgresor éste descubre algún secreto del universo, a menudo para consternación del resto de la humanidad. Y, en la mayor parte de las estructuras argumentales derivadas de la historia del descubrimiento complejo, se pone en primer plano el descubrimiento de la existencia de lo que hasta ese momento se había negado.

Es verdad que estas dos familias argumentales ponen diferente énfasis en nuestra relación con lo desconocido.

La trama del transgresor advierte frente a las pretensiones de querer saber demasiado mientras que muchas de las tramas de la familia del descubrimiento complejo reprenden a la humanidad por ser demasiado complaciente con lo desconocido. Una familia de tramas castiga el deseo de saberlo todo mientras que la otra es un ataque a las formas de pensar rígidas, comunes y miopes. Es decir, una constelación argumental dice que hay cosas que es mejor dejar en la ignorancia, mientras que la otra implica que rechazar admitir la existencia de lo desconocido hasta ahora es un grave error. Sin embargo, aunque los temas, en este caso, parezcan incompatibles en un nivel del análisis, comparten no obstante un asunto básico, a saber: conocer lo desconocido, un asunto que sirve como motivo no sólo de los movimientos argumentales básicos sino también de aquellos interludios, tan apreciados por el género, a los que me he referido como el juego del razonamiento y el drama de la prueba.

Incluso en aquellas tramas que no incluyen funciones de descubrimiento y/o confirmación plenamente desarrolladas tendemos a encontrar algún juego de razonamiento. Normalmente hay alguna conjetura acerca de la naturaleza y el origen del monstruo, aunque sólo sea para discutir la mejor manera de destruirlo. Las tramas que incluyen el enfrentamiento sin el menor elemento de razonamiento acerca de la naturaleza del monstruo son raras, como son raras las presentaciones sin explicación alguna. Esto no quiere decir que no haya ejemplos de dichas tramas; sino sólo que son la excepción antes que la regla. Además, las tramas de terror que encontramos con mayor frecuencia, me parece, tienden a incluir el descubrimiento o la confirmación, o ambos, mientras que las tramas que carecen de estas funciones contienen no obstante restos de estas funciones que incitan algún juego de razonamiento. A menudo este juego de razonamiento tiene que ver con la naturaleza o los aspectos

pertinentes del monstruo al objeto de imaginar cuál es la mejor forma de oponerse a él¹⁷.

Igualmente, y empezando por la familia del transgresor, los experimentos o conjuros sin explicaciones y/o justificaciones, no importa lo insensatas que sean, son difíciles de lograr, lo que indica de nuevo que algún tipo de imitación de razonamiento, prueba y demostración en general es importante para que funcione el mecanismo narrativo de la historia de terror.

Indudablemente puede haber historias de terror que simplemente presentan la lucha entre la humanidad y algún monstruo. No se podría rechazar clasificar una historia como de terror solamente porque no tiene ningún elemento de descubrimiento o de razonamiento. El conflicto entre la humanidad y lo inhumano, o entre lo normal y lo anormal es fundamental para el terror. Pero no se sacan grandes ventajas en decir que conflictos simples y sin adornos entre la humanidad y lo inhumano probablemente sean ejemplos más bien empobrecidos del género de terror, aunque ello pueda ser empíricamente correcto. No obstante, admitir que pueda haber tales historias de terror no debería alterar la perspectiva de que la mayor parte de las historias de terror, incluyendo las más destacadas, tienden a ser elaboradas de manera que el descubrimiento de lo desconocido (voluntariamente o de otro modo), el juego de razonamiento y el drama de la prueba son fuentes constantes del placer narrativo en el género de terror.

Por supuesto, hay historias de crímenes que no incluyen descubrimiento o razonamiento, historias que no proponen otra cosa que puñetazos continuos y tiroteos con los malos.

¹⁷ A veces se dejan al lector elementos de este «imaginarse», como en «Rawhead Rex», de Clive Barker, en el que entendemos mucho mejor la importancia de la piedra de Venus que el protagonista (aunque éste llega a hacer un razonamiento sobre la marcha en el fragor del enfrentamiento).

Pero eso no nos llevaría a negar que comprometerse con o quedar atrapado por el juego del razonamiento del comisario o del detective privado no sea una de las principales características del género negro. De modo parecido, aunque el drama del descubrimiento pueda estar a veces ausente de las historias de terror, sigue siendo una fuente central y característica del placer del género.

Además, hay una cierta correspondencia entre nuestros hallazgos acerca de la narración de terror y sobre la naturaleza del terror. La emoción del terror-arte está en parte generada por la aprehensión de algo que desafía la categorización en relación con nuestras formas estándar o comunes de conceptualizar el orden de las cosas. Que este tema deba casar con las estructuras narrativas que actúan y se despliegan en el descubrimiento de lo desconocido, parece perfectamente adecuado. El objeto del género de terror, si la primera parte de este libro es correcta, es mostrar, revelar y manifestar lo que, supuestamente en principio, es desconocido e incognoscible. No puede ser un accidente que las tramas que se ponen normalmente en movimiento para motivar ese momento de reconocimiento inevitable muestran que lo que, en la ficción, es desconocido es *conocido* o se ha vuelto innegable, según lo plantee la trama argumental. Hacer conocido lo incognoscible es, de hecho, el tema de esas tramas, así como la fuente de la seducción que ejercen.

Es decir, las historias de terror tratan predominantemente del tema del conocimiento. Las dos familias más frecuentes de estructuras argumentales son el grupo del descubrimiento complejo y el grupo del transgresor. En una variante del ejemplo del descubrimiento complejo el monstruo aparece sin que nadie se aperciba y comienza su labor horripilante. Gradualmente, el protagonista o un grupo de protagonistas descubren que el responsable de todas esas muertes sin explicación es un monstruo. Sin embargo, cuando los protagonistas se dirigen a las autoridades con

esta información éstas rechazan la posibilidad misma de que haya un monstruo. Las energías de la narración se dedican entonces a *probar* la existencia del monstruo. Una tal trama argumental celebra la existencia de cosas más allá de los límites del sentido común.

Las tramas de esta familia que tienen que ver con el descubrimiento y la confirmación tratan a nivel narrativo del proceso de desvelamiento y revelación de lo que nuestras categorías conceptuales fijadas excluyen. Dado que el objeto que centra las emociones en las historias de terror es el de lo desconocido, parece totalmente adecuado que muchas de las estructuras argumentales giren en torno al desvelamiento, la revelación, el descubrimiento y la confirmación. Que dicha revelación deba ir acompañada del juego del razonamiento sobre el monstruo desconocido y terrorífico es algo que parece sumamente natural, puesto que la presentación de lo desconocido despierta el deseo de saber más acerca de él.

En una variación del tema de lo desconocido, la trama del transgresor propone una figura central embarcada en la búsqueda del conocimiento oculto, impío o prohibido. Una vez que el científico, alquimista, sacerdote o mago actúa sobre ese conocimiento prohibido —por ejemplo, trae a la vida a un golem— se libera un poder rechazable y maléfico y la consiguiente destrucción se convierte en materia de la historia. Mientras los protagonistas de la familia de tramas del descubrimiento complejo tienen que ir generalmente más allá de las fronteras del saber común, a los transgresores se les advierte de que no las traspasen. Pero las dos familias principales de tramas tienen usualmente la brújula del saber común como *donnée* básica y lo exploran, aunque buscando efectos temáticos distintos. Ello encaja muy bien, por supuesto, con una teoría que considera la amenaza cognitiva como un factor principal en la generación del terror-arte.

Al nivel del efecto narrativo, la introducción del proceso de prueba y descubrimiento son modos de asegurar y mantener la atención del público. Eso no significa negar que, en la ficción, estos descubrimientos no son celebraciones del ejercicio del pensamiento puro, ya que estos descubrimientos normalmente están conectados con la cuestión de la supervivencia de la raza humana, un asunto que hay que resolver o al menos al que se alude frecuentemente en los movimientos de enfrentamiento de las *fabulae* subyacentes. No obstante, una gran parte del interés continuado en las historias de terror tiene que ver con el descubrimiento de lo desconocido. La mayor parte de las historias de terror son, en una medida significativa, representaciones de procesos de descubrimiento, así como suelen ser ocasiones para que el público se forme hipótesis, y, como tales, dichas historias nos empujan a meternos en el drama de la prueba.

Terror y suspense

Un elemento narrativo clave en la mayor parte de las historias de terror es el suspense. El suspense narrativo puede tener lugar en la mayor parte, si no en todos, los movimientos argumentales examinados en la sección anterior. Un incidente en el movimiento de presentación, por ejemplo, puede implicar que una víctima inocente sea acechada en medio del suspense. O nuestros descubridores pueden ser perseguidos por el monstruo dando lugar a una escena de persecución llena de suspense. La confirmación puede producirse mientras, sin ser detectados, los monstruos rodean a los que debaten acerca de su existencia, en tanto que las confrontaciones, claro es, pueden ser ocasiones para batallas plenas de suspense de las que depende el destino de la vida humana. De modo parecido, el suspense puede acompañar a las preparaciones del experimento del transgresor o al propio experimento.

Al mismo tiempo, el suspense puede funcionar no sólo dentro de movimientos argumentales concretos —y en las subescenas y secuencias que comprenden—, sino que también puede ser resultado del modo en que se entretrejan varias funciones argumentales. La confirmación de la existencia del monstruo se puede prolongar; las autoridades no quieren prestar oídos justo a lo que en la ficción cuenta como razón. Su cerrazón, sin embargo, proporciona un tiempo preciso al monstruo para que desarrolle sus fuerzas y para escabullirse, lo que provoca el suspense acerca de la cuestión de si la humanidad será capaz de prevalecer. Igualmente, una vez la creación del transgresor escapa a su control el suspense se plantea en torno al asunto de si efectivamente podrá ser combatido y derrotado.

El suspense, pues, puede figurar en las historias de terror en todos los niveles de la articulación narrativa. Sin embargo, el suspense no es exclusivo del género de terror, ya que está presente en todos los géneros. Se puede encontrar en la comedia, en el melodrama, en las historias de crímenes, en las novelas de espías, en los westerns, etc. Aunque no se trate de un rasgo diferencial de las historias de terror, y aunque sea un rasgo que puede no aparecer en toda trama de terror (recordemos el relato «El modelo de Pickman»), el suspense forma parte de la mayoría, si no de todos, los ejemplos del género. Esto es, la relación entre el terror y el suspense es contingente, pero también está inevitablemente omnipresente. Así, con objeto de iluminar plenamente el modo en que funcionan las historias de terror, tenemos que mostrar cómo el terror y el suspense pueden funcionar conjunta —aunque contingentemente— y concertadamente.

El suspense, como mostraré, es una emoción diferente del terror-arte porque tiene un objeto diferente; al mismo tiempo, sin embargo, los objetos de terror pueden llegar a jugar un papel crucial en la génesis del suspense. Pero antes de que poda-

mos explicar esto hay que aclarar la naturaleza del suspense. Y una vez que hayamos desvelado su naturaleza podremos empezar a ilustrar cómo el suspense y el terror pueden combinarse en estructuras narrativas coordinadas.

Caracterizar el suspense, con todo, resultará una empresa complicada, pues aunque es un concepto que constantemente usamos para discutir las artes narrativas no ha sido sometido a un escrutinio teórico suficientemente preciso. Esto es, aunque es empleado con frecuencia en la narratología, el concepto de suspense es un concepto completamente amorfo. En su libro *Narrative Suspense*, por ejemplo, Eric Rabkin considera como elemento de suspense cualquier cosa que atraiga al lector a lo largo de una historia¹⁸. Pero esa perspectiva es demasiado amplia. Por ejemplo, incluye bajo la etiqueta de suspense la continuación de un motivo de imágenes que se repita.

Al comentar obras de arte los críticos parecen inclinarse a considerar como suspense cualquier estructura que implique anticipación. Pero eso es tomar erróneamente la especie por el género. Fuera del arte la anticipación y el suspense son distinguibles. Como Husserl apunta, toda experiencia implica en algún grado anticipación. Pero las experiencias de suspense son mucho menos frecuentes¹⁹. Igualmente, cuando se trata de arte narrativo es aconsejable quedarse con un concepto de suspense definido de modo más restringido que el de anticipación *simpliciter*.

Algunos estudiosos contemporáneos de la narrativa pueden pensar que mi afirmación —que carecemos de una ex-

¹⁸ Eric Rabkin, *Narrative Suspense*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1973.

¹⁹ Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*, Bloomington, Indiana University Press, 1964. En la página 76 Husserl escribe: «Todo proceso primordialmente constitutivo está animado por protensiones que vaciamente constituyen e interceptan lo que está viniendo, como tal, para llevarlo a su cumplimiento».

plicación adecuada del suspense— es exagerada. En su opinión, Roland Barthes nos habría suministrado una caracterización rigurosa del suspense en su trabajo «Análisis estructural de la narrativa»²⁰. En él Barthes sostiene:

El suspense es claramente sólo una forma privilegiada —o «exacerbada»— de distorsión: por un lado, al mantener abierta una secuencia (mediante procedimientos empáticos de aplazamiento y renovación), refuerza el contacto con el lector (el oyente), tiene una función manifiestamente fática; mientras que, por otro lado, ofrece la amenaza de una secuencia incompleta, de un paradigma abierto (si, como creemos, toda secuencia tiene dos polos), es decir, de un disturbio lógico, siendo este disturbio lo que se consume con ansiedad y placer (las más de las veces porque al final la cosa siempre se arregla). El «suspense», por consiguiente, es un juego con estructura destinado a ponerlo en peligro y glorificarlo que constituye una «conmoción» de la inteligibilidad: mediante la representación del orden (y no largas series) en su fragilidad, el «suspense» da cumplimiento a la idea misma de lenguaje...

Este indigesto pasaje, aunque típico, tiene muchos problemas, algunos de los cuales abordaré más tarde. Por el momento, sin embargo, será suficiente observar que en su preocupación por situar el «suspense» en un continuum con (al menos su muy dudosa idea de) la narrativa en general y con el lenguaje (¡«la idea misma de lenguaje»!), Barthes no logra distinguir el suspense de su propio concepto vago de narrativa excepto para decir que el primero es una extensión intensa o privilegiada de la segunda. Ello no parece ni cierto —algunas formas narrativas ni generan suspense ni se pare-

²⁰ Roland Barthes, «Structural Analysis of Narrative»; en *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977. La cita que sigue procede de la página 119.

cen a la estructura del suspense— ni informativo. ¿Qué es lo que cuenta para que se den momentos privilegiados de suspense más allá de la mera experiencia de las vinculaciones narrativas ordinarias? A veces el supuesto concepto de suspense de Barthes se transforma en ideas de tensión, de tensión estructural y de clausura. Un tal concepto de suspense es demasiado abstracto e informe para ser útil. Así, antes de plantearnos la cuestión del suspense y el terror tendré que exponer una concepción del suspense más clara.

Pero para hablar del suspense narrativo tengo que dar forzosamente al menos un paso atrás suplementario. Tengo que hablar un poco acerca de la narrativa, especialmente de la narrativa tal como la encontramos en la ficción popular, porque el suspense, o al menos la clase de suspense que pretendo elucidar, es una variación funcional de formas básicas de la narración popular.

Narración erotética

Una hipótesis que ha demostrado ser muy potente a la hora de estudiar la lógica de las narraciones populares es la idea de que las escenas, situaciones y acontecimientos que aparecen antes en el orden de exposición de un relato están relacionadas con las escenas, situaciones y acontecimientos posteriores al modo que las preguntas están relacionadas con las respuestas. Llamémosla narración erotética. Dicha narración, que se encuentra en el núcleo de la narración popular, procede generando una serie de preguntas que la trama argumental va a responder.

En una historia de misterio, por ejemplo, un asesinato al comienzo da lugar a una pregunta —¿quién es el culpable?— que las escenas posteriores contribuyen a responder en forma de pistas y que en la escena final o penúltima —el resumen del detective— responde de modo concluyente. O,

como en la novela de V. C. Andrews *Flowers in the Attic* [Flores en el ático], el trato cruel y la reclusión de la niña, después de que llegan a la casa de sus abuelos, evoca la pregunta de qué mala conducta está castigando, pregunta que tiene su respuesta al final del relato (es el incesto).

De igual modo, el robo de algunos ingenios nucleares al comienzo de un thriller de espías plantea la pregunta acerca de quién hurtó las bombas y con qué propósito. Gran parte de la trama argumental se ocupará de responder a estas preguntas. Y una vez que se ha identificado el uso generalmente espantoso y sin escrúpulos planeado para ese armamento la pregunta siguiente y apremiante que se plantea es si podrá ser frustrado.

Las estructuras internas de las tramas argumentales de terror multifuncionales que hemos examinado en la sección anterior se pueden analizar con facilidad con el modelo pregunta/respuesta. La presentación del monstruo plantea la pregunta de si será descubierto. El descubrimiento lleva o bien directamente a la pregunta de si puede ser destruido, o bien, si los descubridores necesitan apoyo externo, conduce a la pregunta de si realmente serán capaces de convencer a las autoridades de la existencia del monstruo y del peligro que representa.

De modo semejante, la preparación del experimento del transgresor empuja al público a anticipar si tendrá o no éxito. La fase de experimento de la trama primero responde a la pregunta positivamente, pero luego da paso a las complicaciones, normalmente en forma de víctimas inocentes u otras desgracias. Estas consecuencias funestas, entonces, llevan a la pregunta de si y cómo puede derrotarse al monstruo y detener el experimento. Así, la conectiva narrativa básica —el enlace retórico entre movimientos de la trama argumental— de las historias de terror (como en las narraciones populares) es el formato pregunta/respuesta.

Además, el encadenamiento erotético en las ficciones populares no sólo conecta los grandes movimientos argumentales, sino que también tiende a suministrar el vínculo retórico para las unidades narrativas menores. Una escena puede dar lugar a la siguiente según el modelo pregunta/respuesta. En el capítulo veinte de la novela (no de terror) *Misery*, de Stephen King, el escritor cautivo, Paul, se desplaza secretamente a la cocina y roba un cuchillo. Ello plantea la pregunta de si su captora, Annie, se apercibirá de que ha salido de su habitación y de si él será capaz de matarla. Inmediatamente se revela que le ha pillado y quitado el cuchillo de cocina. Esto, a su vez, plantea la pregunta de si y cómo esta particular psicópata pretende tomar represalias, pregunta que encuentra respuesta cuando ella le ata un hacha a las piernas.

Por supuesto, las acciones y los acontecimientos de las escenas también pueden hacerse comprensibles por medio de estas estructuras erotéticas. Todo el diálogo y la acción del capítulo dieciocho de la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* contribuye a responder, a menudo equivocadamente, la cuestión fundamental de si se puede confiar en Ruth.

Dado que la mayor parte de las narraciones populares incluyen una serie de acciones, puede parecer natural pensar que la causalidad (es decir, la implicación causal de escenas posteriores por escenas anteriores) es la principal conectiva entre escenas y/o acontecimientos en las ficciones populares. Sin embargo, no es plausible sugerir que las escenas de la mayor parte de las narraciones populares se siguen unas a otras por una cadena de implicaciones causales. De hecho, la mayor parte de las escenas narrativas sucesivas están causalmente subdeterminadas por lo que las precede en el relato.

En el ejemplo de *Misery* que acabamos de citar sería imposible inferir de estadios anteriores de la trama argumental

que Annie sabe lo que Paul está haciendo. Antes bien, la conexión entre sus acciones y su saber, desde el punto de vista de lo que se narra, es más débil que una conexión causal; en realidad, el lector sólo se entera de que Annie sabe lo que está haciendo Paul cuando ella dice que lo sabe.

Pero afirmar que la relación entre la narración de las acciones de Paul y las escenas posteriores es más débil que una relación de implicación causal no significa negar que el lector encuentre totalmente comprensible la conexión entre estos acontecimientos narrativos, pues las escenas anteriores planteaban, bastante explícitamente, la pregunta de si Annie sabía que Paul había encontrado un modo de abandonar su habitación. Así, la escena en la que Annie se enfrenta a Paul con su saber se sucede coherentemente, aunque no por implicación causal, a partir de las escenas anteriores del relato. La base de dicha coherencia no es causal; más bien es erotética.

Es decir, la última escena encaja como una expansión coherente y conectada del relato porque proporciona una respuesta a la pregunta que las escenas y acontecimientos anteriores han puesto explícitamente en el texto para el lector. En este caso nuestro sentido de la narración está procesando de modo inteligible resultados a partir del hecho de que las escenas anteriores del relato llevan dos posibilidades bien estructuradas al primer plano de nuestra atención: Annie sabe/Annie no sabe. Cuál de esas posibilidades se realizará en el relato es algo que no se sigue causalmente de las escenas anteriores. La cuestión, antes bien, se responde directamente en el capítulo veintidós. El capítulo veintidós no se deduce estrictamente de la sección anterior de la novela. Sin embargo, parece tener sentido. La fluidez retórica en este caso es una función del hecho de que resulta relevante en grado sumo para lo precedente; responde la pregunta vital y bien estructurada de los acontecimientos que llevan a ello.

En el ejemplo anterior las posibilidades narrativas relevantes estaban estructuradas en términos de alternativas binarias. No es necesario que sea éste siempre el caso; antes de que en un relato de misterio el detective resuma sus hallazgos hay tantas respuestas alternativas posibles a la cuestión dominante —¿quién es el culpable?— como sospechosos. El despliegue del razonamiento del detective llega al término de una de estas alternativas. La conexión lógica entre esta conclusión de alternativas y lo que hubo antes es la de la relación entre una pregunta y una respuesta relevante.

En el caso de *Misery*, usar la idea de una pregunta para captar la idea de las posibilidades narrativas crecientes parece adecuado puesto que el modo más conveniente en el lenguaje corriente de establecer esas posibilidades es «¿ocurrirá x o no?», por ejemplo, «¿lo descubrirá Annie o no?». El concepto de pregunta, asimismo, nos permite explicar una de las respuestas más evidentes del público a las narraciones populares: la expectación. Es decir, el público espera respuestas a las preguntas que la narración plantea de modo destacado acerca de su mundo de ficción.

De las novelas populares a menudo se dice que se «devoran» en honor del hecho de que sus lectores las leen obsesiva y compulsivamente. Asimismo, comúnmente se piensa que ello es una función del fuerte énfasis que dichas obras ponen en la narración. El modelo erotético de narración, aplicado a las ficciones populares, sugiere cuál es la naturaleza de la conexión entre el fenómeno de la lectura apasionada y el género de narración empleado en ellas: a saber, que el lector está pasando velozmente las páginas para encontrar las respuestas a las preguntas que manifiestamente se le han planteado.

Al mismo tiempo, las preguntas que un relato plantea delimitan al abanico de lo que puede ocurrir a continuación, pues las preguntas narrativas tienen en general un abanico de respuestas limitado. Las restricciones que las

preguntas narrativas ponen a lo que vaya a ocurrir son la fuente de la coherencia del relato. Las expectativas del público, entonces, no son una cuestión de que el público sepa qué va a ocurrir a continuación —en el sentido de mis expectativas de ir a trabajar mañana—, sino expectativas acerca del abanico probable de posibilidades de lo que siga a continuación. El lector, o el espectador de una película, es capaz de seguir una narración popular porque ésta procede de modo inteligible respondiendo a aquellas preguntas que ha planteado manifiestamente y que el público ha hecho suyas.

Algunos pueden resistirse a esta explicación del modo en que los lectores siguen las narraciones populares; encontrarán implausible la caracterización de los lectores de ficciones populares como metidos en un proceso constante de formación de preguntas. Esos espectadores, podría argumentarse, no son conscientes introspectivamente de formular preguntas internamente ni están subvocalizando esas preguntas a medida que pasan páginas obsesivamente. Así el desafío es decir en qué sentido dichos lectores (y espectadores) están poseídos por el género de preguntas que hemos supuesto anteriormente.

Obviamente, tengo que argumentar que el público de las ficciones populares *suele* formular sus preguntas tácitamente y que su expectativa de hallar respuestas a dichas preguntas *suele* permanecer implícita en el seguimiento del relato. En este caso digo que *suele* precisamente porque en algunos casos somos conscientes de nuestras preguntas. Pero en otros casos no podemos ser tan conscientes y hay que introducir la idea de una pregunta tácita para tratar esos casos particulares.

La noción de una expectativa tácita o implícita —una expectativa de la que no somos conscientes hasta que, quizá, sea alterada— no debería forzar nuestra credulidad. Al fin y al cabo solemos mover inconscientemente la mano para al-

canzar un vaso sólo para sorprendernos de que ya no está ahí; obviamente, tácitamente creíamos que estaba ahí y nuestra expectativa se manifiesta por estar implícita en nuestro comportamiento.

Sostengo que cuando se sigue una narración popular, por ejemplo una película, el espectador interioriza toda la estructura de intereses representada en el drama, una estructura que incluye resultados alternativos de las distintas líneas de acción, resultados de los que, para que la película resulte inteligible, el espectador tiene que mantenerse al tanto en algún sentido antes de que se materialice alguna alternativa. Postulo que el espectador lo hace proyectando tácitamente el abanico de resultados como preguntas tácitas o expectativas implícitas que el narratólogo puede representar como preguntas.

El modelo de la pregunta tácita explica, así, cómo los espectadores pueden ver las películas populares como relatos inteligibles en términos de las formas en las que las preguntas restringen lógicamente el abanico de respuestas que el público espera. Esto es, la inteligibilidad es una función del procedimiento narrativo según un itinerario restringido, delimitado por preguntas planteadas manifiestamente por la trama argumental precedente.

El resultado de subvertir las expectativas postuladas proporciona razón para aceptar el modelo de las preguntas tácitas. Si detenemos a media proyección una película como *Dawn of the Dead* [Zombi] las preguntas tácitas pronto salen a la superficie: «¿Se convirtieron en zombis? ¿Escaparon del centro comercial o vivieron felices para siempre?». De modo parecido, predigo que las preguntas tácitas aflorarán si le quitamos a un lector una novela popular como *Juegos patriotas*, de Tom Clancy (si no nos atiza un puñetazo).

A primera vista puede parecer que el modelo pregunta/respuesta esté mal concebido para tratar las manipulaciones narrativas no lineales como los flashbacks. Sin embargo, la finalidad de la mayor parte de los flashbacks en la narra-

ción popular es responder a preguntas (u ofrecer información en la dirección de una respuesta) acerca de por qué los personajes se comportan como lo hacen en el presente o de cómo se llegó a esta situación. Por ejemplo, el flashback que constituye el grueso del *Frankenstein* de Shelley viene a responder la pregunta implícita acerca de por qué Walton encontró a Victor colgando en un iceberg.

Al usar el modelo de pregunta y respuesta como concepto central de la caracterización de la narrativa popular no estoy sugiriendo que haya un competidor con taxonomías basadas en relaciones temporales como el desarrollo paralelo, los flashbacks, etc., pues el interrogante —¿será x ejecutado o no?— se puede articular alternando dos escenas de acción paralelas, como ocurre en el film de Griffith *Intolerancia*. La idea de narración paralela describe una relación temporal en una ficción, igual que lo hace la idea de flashback, mientras que el modelo de pregunta y respuesta describe la relación lógico-retórica entre escenas de la narración.

Mi hipótesis central, pues, que será crucial para mi análisis del suspense, es que la principal conectiva o relación lógica en la mayor parte de las narraciones populares es erotética. El mejor modo de intentar confirmar esta hipótesis es comenzar leyendo ficciones populares y/o empezar viendo películas y programas narrativos de televisión y observar cómo su trama argumental se puede explicar casi enteramente con el modelo del interrogatorio.

Por supuesto, es necesario hacer aquí algunas reservas. Aunque la estructura de pregunta y respuesta sea fundamental en la narración popular, ésta no se compone únicamente de simples preguntas y respuestas. No toda escena o acontecimiento de una narración popular se puede describir como si planteara una pregunta o respuesta simple. La mayor parte de las narraciones tienen escenas y describen

acontecimientos con funciones más complicadas que la de inducir una simple pregunta o respuesta.

En las narraciones populares muchas escenas funcionan para introducir personajes, localizaciones, estados de cosas, acontecimientos o características importantes de los personajes, etc., sin plantear necesariamente una pregunta. Este tipo de escenas suelen iniciar las narraciones populares, pero podemos encontrarlas en cualquier punto del relato que implique la aparición de un nuevo personaje, localización, etc.

Las escenas o acontecimientos de las narraciones populares simplemente plantean una pregunta, o responden a una pregunta que se ha hecho relevante anteriormente en la historia. Sin embargo, una escena también puede meramente continuar una pregunta abierta planteada anteriormente en el relato. Por ejemplo, a medida que en *Tiburón* la cuenta de cuerpos se incrementa escena tras escena, la pregunta de qué los está matando se intensifica o mantiene, más que plantear una nueva pregunta o responder a la planteada.

Además, una escena dada sólo puede responder de modo incompleto a una pregunta vigente. En la adaptación para los escenarios de *Drácula* citada anteriormente, Van Helsing concluye en un determinado momento que se trata de un vampiro, pero no sabe quién es; dicha pregunta se mantendrá para ser respondida en un momento posterior. Y, finalmente, algunas escenas o acontecimientos de la ficción popular responden a una pregunta sólo para introducir una o más preguntas nuevas; por ejemplo, sabemos que hay un alienígena salvaje en nuestro puesto avanzado, pero eso nos lleva a preguntar qué es y si y cómo podemos matarlo. Responder a dichas preguntas puede dominar el resto de la trama argumental.

Esta función argumental erotética suministra un retrato del esqueleto narrativo de un gran número de ficciones

populares. El que una escena o un acontecimiento de una narración popular sea o no parte del núcleo de la trama argumental depende de si es parte del circuito de preguntas y respuestas —incluyendo preguntas continuadas, respuestas incompletas, preguntas y respuestas simples, o preguntas y respuestas combinadas— que unifican la acción de la trama argumental. Una escena o acontecimiento que no esté dedicado a fijar personajes, localizaciones, etc., y que se encuentre fuera de esta red de preguntas y respuestas es una digresión. Una digresión, por supuesto, no tiene por qué ser algo malo; las digresiones pueden enriquecer la ficción como un todo, como lo hacen los ensayos sobre las historias de los símbolos en *El jorobado de Nôtre Dame*, de Victor Hugo.

Cierto tipo de digresiones, como las copulaciones periódicas en la trilogía porno-ocultista de William Johnstone (*The Devil's Kiss*, *The Devil's Herat*, y *The Devil's Touch*), pueden ser *de rigueur* en ciertos géneros y subgéneros. De modo que no tiene sentido sugerir que las digresiones son anómalas en la ficción popular. Pero el efecto de la lectura devoradora, que es particularmente relevante en el tema del suspense, es primariamente una función del tipo de narración erótica que es el medio más genérico para unificar la acción en la ficción popular.

Antes de volver, finalmente, sobre el tema del suspense, hemos de realizar una distinción crucial entre dos tipos de preguntas narrativas. Hasta ahora he estado enfatizando fundamentalmente el modelo pregunta/respuesta como medio de unir escenas. Pero las preguntas también son medios para organizar narraciones como un todo. Así, en la narración popular hay que establecer una distinción entre macropreguntas y micropreguntas. La totalidad de *Misery*, de King, salvo algunos flashbacks fijadores, y el texto de *Misery's Return*, están organizados en torno a la difícil situación de Paul, situación que plantea la pregunta de si escapará o

no, o si morirá. En esencia, *Misery* está organizada en torno a una macropregunta general.

Además, una ficción popular puede tener más de una macropregunta. En la película de James Whale *La novia de Frankenstein* estructuran la trama argumental dos preguntas principales que en última instancia encajan una con otra. La primera es si el Dr. Petorius persuadirá al barón Frankenstein para realizar un experimento de reanimación (por último, lo conseguirá); la segunda es si el monstruo finalmente tendrá un amigo (finalmente, no lo tendrá; la novia no le soporta). Estas dos preguntas principales, alternativamente, proporcionan la problemática básica de la mayoría de las escenas de la película. El monstruo sigue buscando en vano un amigo una escena tras otra (por ejemplo, el interludio con el ciego) —reafirmando con ello la pregunta— mientras Petorius va tentado a Frankenstein en escenas alternadas. Las dos macropreguntas convergen cuando el objeto del experimento se convierte en la creación de un ser femenino, concretamente una amiga potencial para el monstruo.

La novia de Frankenstein tiene dos macropreguntas dominantes, pero tiene también un amplio conjunto de micropreguntas que conectan las escenas y los acontecimientos fictivos entre sí. Por ejemplo, el rescate de la muchacha que se ahoga por parte del monstruo plantea la pregunta de cómo reaccionará ella ante su salvador; esta pregunta conecta narrativamente el subsiguiente rechazo de la criatura. Así, las micropreguntas organizan los acontecimientos de pequeña escala en la trama argumental, incluso cuando renuevan las macropreguntas del relato.

En este ejemplo de *La novia de Frankenstein* la micropregunta es un caso particular, por decirlo así, de una de las macropreguntas principales repetidas. Sin embargo, las micropreguntas que unifican las secuencias de acción de un relato no precisan sólo plantear reiterativamente una macro-

pregunta dominante. En la novela de James Herbert *The Fog* [La niebla] una nube orgánica está provocando trastornos mentales a la gente. John Colman, un operario del Departamento de Medio Ambiente, ha descubierto la fuente de todos esos recientes comportamientos destructivos, pero el departamento de policía se está tomando mucho tiempo para confirmar su hipótesis. Durante este intervalo la Niebla va creciendo de tamaño y acumulando cada vez más víctimas.

En la segunda mitad del capítulo octavo encontramos un personaje inicialmente de suaves maneras llamado Edward Smallwood. Nos enteramos de que realmente no le gusta su jefe, Norman Symes, de que ha estado en presencia de la Niebla y de que le duele la cabeza, que es el síntoma delator de la contaminación por la Niebla. Dada la forma en que se ha desarrollado la historia, ello plantea la micropregunta de si Smallwood matará o no a Symes. Al principio la respuesta positiva a la pregunta es desviada en el relato mediante la comedia: la locura de Smallwood se manifiesta inmediatamente —de un modo bastante inocente— cuando se pasea por la ciudad dando patadas a la gente en el trasero. Pensamos que no hay un asesino en este hombre, aun cuando esté loco. Sin embargo, cuando pasamos a la siguiente escena, Smallwood encierra a Symes en la caja fuerte del banco, respondiendo la pregunta vital que abriría la subtrama argumental y cerrándola con ello. La micropregunta de si Smallwood matará o no a Symes unifica el breve episodio a la vez que permite avanzar en el movimiento general de la trama argumental reactualizando la pregunta de si la existencia de la Niebla será reconocida a tiempo por las autoridades.

Me he entretenido en distinguir las micropreguntas de las macropreguntas porque el suspense se puede generar por ambos niveles de la narración erotética. Y ahora que tenemos a nuestra disposición algunas de estas herramientas ru-

dimentarias para la caracterización narrativa²¹, podemos abordar el análisis del suspense ficcional en general y el suspense en la ficción de terror en particular.

La estructura del suspense

El suspense en la narración de ficción se genera como un concomitante emocional de una pregunta narrativa que ha sido planteada por escenas y acontecimientos anteriores en el relato. Para tomar un ejemplo manido, la heroína está atada a las vías del tren; la locomotora avanza hacia ella. ¿Será arrollada o se salvará? El suspense se genera cuando una pregunta bien estructurada —con alternativas opuestas claras— se desprende de la narración y demanda lo que más arriba denominamos una escena (o un acontecimiento) de respuesta simple. El suspense es un estado emocional que acompaña dicha escena hasta el punto en que se realiza una de las posibilidades alternativas en competencia.

Pero decir que el suspense se genera como una pregunta narrativa no es suficiente para aislar el suspense porque, como argumenté anteriormente, el nexo de pregunta y respuesta es una conexión característica de la mayor parte de las narraciones populares y la mayor parte de las conexiones narrativas no requieren la inclusión del suspense. Pueden incluir la anticipación, pero el suspense es una categoría de la anticipación, no la totalidad de la misma.

La anticipación puede ser una condición necesaria del suspense y la relación de pregunta y respuesta es una condición necesaria del suspense narrativo. Sin embargo, hay que añadir

²¹ Para una explicación más completa de la narración erotética, véase mi libro *Mystifying Movies*, Nueva York, Columbia U.P., 1988. También puede verse mi artículo «The Power of Movies», en *Daedalus*, 114 (1985), número de otoño.

algo más a los conceptos de anticipación e interrogación antes de poder llegar a una noción adecuada de suspense.

En la vida, el suspense, contrariamente a la ficción, no es simplemente anticipación, sino una anticipación en la que en el centro encontramos algo deseado, por ejemplo, un trabajo, la admisión en una escuela, la concesión de un crédito, aprobar un examen, escapar de una situación agobiante. Además, sea lo que sea, lo deseado tiene siempre cierta urgencia psicológica en parte porque el resultado es de algún modo incierto. Pasando de la vida a la ficción, podemos ver que en la mayor parte de los casos relevantes en la ficción popular los elementos del suspense cotidiano —lo deseable y lo incierto— siguen funcionando; sin embargo, en la mayor parte de los casos de suspense en la ficción popular el alcance de cada uno de esos elementos centrales se ha estrechado de modo que los objetos del suspense ficcional son lo moralmente correcto (como la subclase pertinente de lo deseable) y la improbabilidad (como la subclase pertinente de lo incierto). En la ficción popular el suspense generalmente resulta cuando la pregunta que plantean las escenas o los acontecimientos anteriores tiene dos respuestas opuestas posibles que presentan valuaciones desde el punto de vista de la moralidad y la probabilidad.

El resultado real —una de las respuestas alternativas que al final da la ficción— es irrelevante para la cuestión de si una escena o un acontecimiento o una serie de escenas y acontecimientos implica el suspense. Esto es, si la heroína que está en las vías del tren se salva o es arrollada es irrelevante para el problema de si los momentos que conducen a ese resultado son momentos de suspense. El suspense es una función de la estructura de la pregunta narrativa planteada por factores anteriores en la narración.

Específicamente, el suspense en la ficción se produce en general cuando los resultados posibles de la situación planteada por el relato son tales que el resultado moralmente

correcto, desde la perspectiva de los valores inherentes a la ficción, es el resultado menos probable (o, por lo menos, sólo tan probable como el resultado malo). Es decir, el suspense en la ficción, en general, se produce combinando elementos de moralidad y probabilidad de modo tal que las preguntas planteadas en la trama argumental tienen respuestas opuestas —ocurrirá x o no ocurrirá x—, una oposición que, además, se caracteriza por una oposición de valoraciones morales y probabilitarias²².

²² Una consecuencia de este análisis del suspense es que nos permite discutir la relación entre el suspense y el misterio. Misterio y suspense parecen ser fenómenos estrechamente relacionados entre sí. Las ficciones de misterio suelen tratarse automáticamente como ejemplos de ficción de suspense. ¿Pero realmente capta la teoría precedente de la teoría del suspense la esencia de la ficción de suspense? En un sentido muy lato, desde luego, la capta. Un misterio ha de tener una macropregunta (¿se atrapará al criminal o no?). Presumiblemente la detención del criminal será un bien moral que, debido a la ambigüedad de las pruebas, parecía improbable. Pero esta aplicación de la fórmula del suspense no caracteriza adecuadamente lo específico del misterio, o, al menos, lo que se denominan ficciones de misterio clásicas de detectives por parte de gente como John Cawelti (véase su libro *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, Chicago U.P., 1976).

La característica ausente es la del enigma, que es el elemento central de la ficción de misterio clásica de detectives. Mi solución a este problema pasa por sostener que la ficción detectivesca clásica, aunque se halle en un sentido amplio en el ámbito del suspense, se conceptúa mejor como una categoría en sí misma que en la mayor parte de los aspectos importantes es distinta del suspense. Al distinguir el suspense del misterio estoy haciendo una distinción análoga a la realizada en el análisis de la literatura sobre crímenes por parte de Todorov cuando separa los relatos de thriller de las historias de detectives. (Véase su texto «The Typology of Detective Fiction» en su libro *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.)

Dada esta fórmula podemos abordar directamente la diferencia entre suspense y misterio considerando la estructura de la pregunta de la ficción de suspense por oposición a la pregunta de la ficción de misterio clásica. La pregunta del suspense tiene dos respuestas opuestas. En cam-

Los resultados posibles desde el punto de vista de las combinaciones de las valoraciones de moralidad y probabilidad son las siguientes:

- I. resultado moral/probable
- II. resultado malo/probable
- III. resultado moral/improbable
- IV. resultado malo/improbable

Mi tesis es que, en general, el suspense en las ficciones populares tiene lugar cuando los resultados alternativos –los

bio, la típica pregunta del género de misterio –¿quién es el culpable?– tiene tantas respuestas como sospechosos haya. El grueso de la ficción de misterio se dedica a introducir un inventario de pistas ambiguas y a repasar a todos los sospechosos que podrían haber cometido el crimen. Pero el culpable, cuyo desenmascaramiento anticipamos, no es descubierto hasta una escena cerca del final o al final mismo de la ficción.

Hasta cierto punto, el carácter de nuestra anticipación en este momento es suspense, esto es, nos preguntamos si el criminal será descubierto o no. Pero, al mismo tiempo, nuestra anticipación está menos enfocada en un resultado que en una *solución*, una solución al enigma de quién lo hizo. Además, dicho enigma puede tener muchas más que dos respuestas alternativas, esto es, tiene tantas respuestas potenciales como sospechosos haya. Así, al final de la película *The Thin Man*, todos los que se sientan a la mesa para cenar podían ser el culpable; el detective sopesa las pruebas ante cada uno de ellos en un *tour de force* especulativo. Pero nuestra anticipación no está estructurada en términos de dos posibles resultados, sino que se distribuye en un puñado de soluciones posibles. En *Asesinato en el Orient Express* tenemos aproximadamente diez soluciones alternativas antes de la recapitulación realizada por el investigador, el momento quíntaesencial del género clásico de detectives.

Así, pues, aunque se entrecruzan en algunos aspectos, la ficción de suspense y la ficción de misterio clásica es mejor considerarlas formas distintas cuya diferencia puede establecerse por referencia a las estructuras de las preguntas que las animan. En el suspense, la pregunta impulsora exige dos resultados contrapuestos, mientras que en una ficción de misterio la pregunta clave pide una solución que no se limita a dos respuestas opuestas sino que tiene tantas respuestas potenciales como sospechosos haya.

desenlaces alternativos de una escena de respuesta— tienen las características de las combinaciones II y III. Cuando nuestra heroína está atada a las vías, el resultado moral —su rescate— es improbable, mientras que el resultado malo —su destrucción— es probable. Afirmando que, como cuestión empírica, la mayor parte del suspense en la ficción de terror coincide con este patrón. Para resumir esta hipótesis, estoy sugiriendo que, en general, el suspense en la ficción popular es a) un concomitante afectivo o emocional de una escena o acontecimiento de respuesta narrativa que b) tiene dos resultados lógicamente opuestos tales que c) uno es moralmente correcto pero improbable y el otro es malo y probable²³.

Hay que esperar que esta formulación suene verdadera al menos para ejemplos sencillos. En el relato de suspense clásico de Richard Connell «The Most Dangerous Game», Sanger Rainsford, el visitante accidental de la «Ship-Trap Island» del general Zaroff es liberado en la jungla con un cuchillo y un poco de comida para ser cazado por Zaroff en el plazo de tres días. Rainsford parece tener pocas posibilidades de sobrevivir. Zaroff es un cazador erudito y experimentado tanto de animales como de hombres; tiene un ayudante; ha cazado perros; conoce muy bien la isla; tiene armas de fuego; y no

²³ Este enfoque del suspense lo anticipé originalmente en mi artículo «Toward a Theory of Film Suspense», en *Persistence of Vision*, 1 (1984). Desde entonces he ido encontrando que en aspectos significativos encaja con ciertas investigaciones en el campo de la psicología cognitiva. Véase especialmente Paul Comisky y Jennings Bryant, «Factors Involved in Generating Suspense», en el número de otoño de *Human Communications Research*, 9 (1982), pp. 49-58. En dicho artículo los autores ven el suspense como una función de la incertidumbre y de la disposición del público a apreciar al protagonista en peligro. Aunque escriben acerca de la disposición a apreciar al protagonistas más que de la moralidad de la situación, se ve claramente por la forma en que articulan su material experimental sobre el personaje (es un recluso *antisocial*, o es un hombre *bueno*, o es un individuo *distinguido*) que las consideraciones morales se hallan en la raíz de las disposiciones del sujeto experimental.

tiene escrúpulos a la hora de matar seres humanos. En otras palabras, Zaroff tiene todas las ventajas. Al mismo tiempo, su deporte —la caza de seres humanos— es moralmente repugnante como la narración deja claro insistentemente. El suspense se apodera de nosotros con sus garras emocionales a medida que pasamos excitados las páginas de este relato, y precisamente porque la historia tiene la estructura indicada anteriormente. «¿Rainsford vivirá o morirá?» es la macropregunta que impulsa el relato y cuyas dos respuestas son o bien la moralmente correcta pero improbable (que Rainsford sobreviva) o bien la mala pero probable (que Rainsford se convierta en otro de los trofeos de Zaroff)²⁴.

O, por considerar otro famoso caso, en la película de D. W. Griffith *Way Down East* es más probable que la heroína caiga por la catarata, es decir, a medida que se desarrolla la escena el intento de rescate por parte del muchacho que va saltando de un bloque de hielo a otro parece inútil. Por supuesto, cuando ha terminado la escena la probabilidad del rescate es uno. Pero anteriormente las perspectivas de salvación de la heroína eran extremadamente bajas. Además, el mal está presente en esa escena, un mal natural, dicho en jerga teológica, dado que hay vidas humanas amenazadas por fuerzas naturales implacables causantes de sufrimiento. El esfuerzo moral —el rescate— es improbable, en tanto que el mal resultado —un mal natural en este caso— parece inevitable.

Cacerías, carreras, escapadas, rescates y batallas (desde luchas a puñetazos a las invasiones interestelares) —el elemento principal del cine popular— se llenan de suspense precisamente cuando los resultados de esos acontecimientos son tales que las dos conclusiones lógicamente opuestas ocupan el primer plano de la atención del espectador, y, además, de tal manera que el resultado probable es mani-

²⁴ El reciente film *Predator* me parece esencialmente otra reelaboración de «The Most Dangerous Game».

fiestamente malo, en tanto que el resultado moral parece difícil que se produzca. El suspense no parece sostenerse en la ficción —sea en el cine, el teatro o la literatura— cuando el resultado moral aparece como probable o el resultado malo está sentenciado²⁵. Si los enemigos de Superman están equipados sólo con trajes de lentejuelas y pistolitas, el público no sentirá suspense alguno (a menos, claro, que haya el peligro que los malos secuestren a inocentes antes de que Superman pueda hacer algo).

Dada esta caracterización del suspense en la ficción popular, es fácil ver cómo puede producirse en las narraciones de terror. Los monstruos y sus proyectos en las ficciones de terror son irremediabilmente malos. Generalmente son inmensamente poderosos, o, al menos, tienen alguna ventaja manifiesta frente a los humanos y, además, suelen beneficiarse del secreto en el que operan. El hecho de que con frecuencia no se crea en su existencia es algo que refuerza ulteriormente su ventaja sobre la pobre e ignorante humanidad. Esto es, en las ficciones de terror los monstruos tienen generalmente las de ganar; en la mayor parte de los casos la ficción no tendría garra si no fuera así. En consecuencia, cuando los monstruos se encuentran con los humanos la situación está madura para el suspense porque los siniestros motivos del monstruo tienen las mejores posibilidades de triunfar²⁶.

²⁵ Véase Comisky y Bryant, «Factors Involved in Generating Suspense», p. 57.

²⁶ Los protagonistas humanos de las historias de terror generalmente destacan por su virtuosidad, en contraste con los monstruos moralmente repugnantes. Así, la probable destrucción de los humanos se convierte en tema de suspense en la medida que la perspectiva de la destrucción de personajes humanos virtuosos implica un mal moral. Acerca del papel de las virtudes en la valoración moral de la situación de suspense, véase mi artículo «Toward a Theory of Film Suspense».

Comisky y Bryant no mencionan a las virtudes en su caracterización del suspense. Pero me parece que su explicación de la disposición del

En las historias de terror el suspense puede generarse virtualmente a cualquier nivel del desarrollo narrativo, desde el del incidente y el episodio hasta la estructura argumentativa de conjunto. En las primeras escenas de la presentación el suspense se acrecienta a medida que el público comprende que el monstruo está acechando a una víctima inocente e ignorante. O, si la presa del monstruo está avisada de los inminentes peligros, el suspense puede ser provocado cuando el monstruo empieza a perseguir a la víctima que escapa. De modo parecido, si los humanos luchan contra el monstruo el suspense puede presentarse en el enfrentamiento. Además, el suspense se puede introducir en movimientos de la trama argumental de gran escala: el experimento impío puede parecer imparable; los descubridores tienen que eludir la persecución para poder contarlo; o la humanidad tiene que arriesgar una jugada no contrastada en su enfrentamiento final con la bestia. De hecho, el proceso mismo de descubrimiento y enfrentamiento en las historias de terror suele convertirse en el objeto del suspense porque el descubrimiento y la confirmación de la existencia del monstruo generalmente es improbable o arriesgada, y si dichos descubrimientos y confirmaciones no tienen éxito la humanidad o parte de ella estaría condenada irremisiblemente (un destino que, tal vez antropocéntricamente, consideramos moralmente malo).

Las funciones o los movimientos argumentales principales en las narraciones de terror características se pueden in-

público a favor del protagonista está íntimamente conectada con la posesión de lo que denomino virtudes. Acerca de la formación de dichas disposiciones, véase D. Zillman, «An Anatomy of Suspense», en P. H. Tannenbaum (ed.), *The Entertainment Functions of Televisión*, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 1980; D. Zillman, J. Bryant y B. S. Sapolsky, «The Enjoyment of Watching Sport Contests», en J. Goldstein (ed.), *Sports, Games and Play*, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 1978; y D. Zillman y J. R. Cantor, «A Disposition Theory of Humor and Mirth», en A. J. Chapman y H. C. Foot (eds.), Nueva York, Wiley, 1976.

terrelacionar, asimismo, por medio del suspense. Como se ha observado anteriormente, *The Fog*, de Herbert, es un ejemplo muy puro de la trama argumental del descubrimiento complejo. En ella la policía se toma mucho tiempo antes de llegar a convencerse de la hipótesis del héroe Holman sobre la Niebla. Tienen una buena razón para ello: Holman, a causa de la Niebla, ha sufrido recientemente una crisis mental y ha estado asociado a un par de situaciones extremadamente comprometedoras. El resultado es que la confirmación de su descubrimiento se retrasa. Así, con el desarrollo del movimiento de confirmación hay otros episodios de presentación a medida que la Niebla acrecienta su poder, ataca a sus víctimas y se encamina, amenazadoramente, hacia centros de población más grandes. En otras palabras, a medida que la confirmación de la existencia de la Niebla se retrasa más también crece la probabilidad de que resulte invencible. La misma prudencia de la policía viene a funcionar como un factor causal en convertir el mal completo en el resultado más probable de la novela.

En términos del vocabulario empleado anteriormente, el suspense en las ficciones de terror, como en otros tipos de narrativa popular, puede acompañar tanto a micro como a macropreguntas. En *Soy leyenda*, de Matheson, encontramos un excelente ejemplo de suspense generado por una micropregunta. Comienza cuando Robert Neville, el último (y, por tanto, legendario) ser humano sobre la tierra (todo son vampiros) pierde la noción del tiempo y repentinamente se da cuenta de que el sol está a punto de ponerse y de que cientos de sedientos vampiros empezarán a merodear. La mayor parte del quinto capítulo trata del intento por parte de Neville de alcanzar su casa fortificada, la cual, para complicar aún más las cosas, ha dejado abierta.

Como hay tantos vampiros y están por todas partes, y dado que tienden a congregarse alrededor de la casa de Neville, las cosas no pintan muy bien para el último hombre.

Aunque llegue a su casa, es posible que se tropiece en ella con algunos visitantes no deseados y sedientos de sangre. La mayor parte del capítulo está dedicada a su tentativa cargada de acción por retornar a su casa. Está en peligro a cada paso que da y se zafa por los pelos. Aunque finalmente llega a la calle, se ha dejado las llaves en el coche, lo cual hace más improbable que sea capaz de alcanzar su casa²⁷.

Obviamente, el suspense puede operar a lo largo de toda una ficción de terror. En la película *La noche de los muertos vivientes* la macropregunta general es ya desde el principio la de si el pequeño grupo de personas vivas secuestradas en la casa podrán o no podrán sobrevivir y evitar convertirse en zombis. Sus posibilidades no son buenas y las cosas sólo van a peor. Les superan con mucho en número; están aislados y rodeados como un pelotón atrapado. Nadie sabe que están allí. Dos miembros del grupo —Barbara y Judith— son propensas a la histeria y, como consecuencia, resultan una carga.

Otro factor clave que trabaja en contra de las posibilidades de que la humanidad triunfe es que los miembros del grupo están divididos entre sí: Ben, el héroe negro, está a favor de quedarse en el piso de arriba intentando mantener fuera a los zombis que atacan, en tanto que el mordaz Harry Cooper defiende que es mejor quedarse en el sótano. Este argumento no es una simple cuestión de táctica; es una batalla de voluntades acerca de quién es el «jefe». Así, resulta significativo porque indica que los humanos están en peligro de luchar entre sí cuando menos se lo pueden permitir. Además, Karen, la hija de

²⁷ Este es un truco común en el suspense. Justo cuando parece que el representante de las fuerzas del bien tiene una oportunidad, se produce alguna complicación —como olvidar las llaves— para mantener la máquina del suspense en marcha más tiempo. En «Rawhead Rex», de Clive Barker, cuando parece que el protagonista, Ron, tiene una ventaja con su talismán, el diácono loco Decian le asalta cambiando en un instante la suerte en favor de su maestro Rawhead.

Harry, está muriendo, lo cual significa efectivamente que entre ellos tienen un zombi potencial, o un *ghoul* (ya que estas criaturas comen carne muerta).

Todos estos factores definitorios de la difícil situación del grupo asediado hacen cada vez menos probable que los humanos puedan sobrevivir. La película, por supuesto, está narrada desde el punto de vista de la humanidad y, por tanto, hay que suponer que la supervivencia de los humanos es el resultado moralmente correcto e inobjetable. Así, la situación del grupo se estructura de manera que genere suspense, y esta estructura subyacente convierte a cada enfrentamiento del grupo con los zombis en un episodio lleno de suspense que se añade a los factores de probabilidad que se suman en cada escena particular —esto es, la escena en que Ben, Tom y Judith intentan poner combustible en el camión ya es de suspense, dado el número de zombis que les rodean, pero el suspense de la escena se acrecienta cuando el camión empieza a arder—. La micropregunta de la escena —¿podrán recargar de combustible el camión o no?—, en otras palabras, no sólo depende de incidentes en la escena (el fuego accidental) sino que también está relacionada con la macropregunta general del film y los factores de probabilidad que ya la motivaban²⁸.

²⁸ Cuando hablo de posibilidades o probabilidades me refiero a la probabilidad de que el público aquilate resultados alternativos de escenas relativas a cada una de ellas *antes* de que se produzca un resultado en la narración. Además, estoy hablando de la probabilidad de los resultados que se presentan en la ficción, no como serían en situaciones similares en la vida. Esto es, la probabilidad de que un cuerpo humano —convertido en zombi o en otra cosa— resista realmente un disparo certero de un 30-30 es bajo; aunque en *La noche de los muertos vivientes*, dado lo que la ficción cuenta de la constitución física de los ghouls, tal supervivencia resulta plausible.

Debería añadir también que estoy excluyendo categóricamente de la estimación de las probabilidades relativas por parte del público sus conocimientos de desiderata de la ficción popular tales como que la heroí-

Puesto que la apreciación por parte del público de las probabilidades relativas está en el núcleo del suspense, es necesario que las probabilidades contrarias se pongan de relieve claramente. En *La noche de los muertos vivientes* el debate acerca de si quedarse en el piso de arriba o en el de abajo lo logra de modo muy efectivo, puesto que, no importa qué partido parezca más fuerte: al exponer cada una de las alternativas se hace patente la precariedad de la situación. En la adaptación para los escenarios de *Drácula* que antes hemos comentado se genera incluso más suspense por la abierta afirmación de que si no se le clava inmediatamente una estaca puede ponerse a dormir duran-

na generalmente es rescatada justo en el límite del tiempo o que el héroe normalmente no muere.

Creo que hablando así de las probabilidades relativas concreto la verdad esencial del énfasis de Alfred Hitchcock —en *Hitchcock/Truffaut* (Nueva York, Simon and Schuster, 1967)— acerca de la importancia de que el público posea conocimiento para que el suspense (por oposición al shock) tenga éxito. Lo que creo que el público necesita conocer son las probabilidades relativas de los resultados alternativos de las escenas.

Por lo demás, la idea de probabilidad en la que pienso en la anterior caracterización del suspense no es una idea técnica. Porque que un lector o espectador crea que *x* es probable o improbable no consiste en que el miembro del público asigne a *x* alguna puntuación o valor en términos del cálculo de probabilidad. Más bien se trata para el público de creer que si *x* es probable entonces es posible que *x* ocurra, o se puede esperar razonablemente que ocurra, dadas las pruebas disponibles y permitidas avanzadas en la ficción. Ello tampoco implica que el público esté en su butaca calculando activamente probabilidades ni de tipo técnico ni de tipo no técnico. Veo dos coches a tres pies uno frente a otro y rodando ambos a más de ochenta millas por hora e inmediatamente me formo la creencia de que el choque es probable, de hecho, muy probable. De modo parecido, cuando la sierra giratoria está a una pulgada de la garganta de la heroína y el héroe está todavía en una habitación contigua luchando con seis ágiles ninjas, yo, *sin* calcular conscientemente, presumo que los minutos de la heroína, con toda probabilidad, están contados.

te cien años y eludir con ello a sus perseguidores para siempre.

Obviamente, en la mayor parte de las ficciones de terror la efectividad del monstruo está claramente demostrada en los primeros encuentros letales o desmoralizadores con los humanos. Pero esta indicación evidente de la improbabilidad de los esfuerzos humanos ante el monstruo está también reiterada y subrayada por aquellas escenas en las que los descubridores hablan acerca de sus poderes y propiedades y tratan de asegurarse de cuáles sean los aspectos vulnerables de la criatura, si es que los tiene. La improbabilidad general, a menudo afirmada, de la mayor parte de las tentativas de tratar con el monstruo convierten en materia de suspense a la mayoría de los encuentros con los monstruos en las ficciones de terror. Gran parte de la energía de una ficción de terror se dedicará a establecer la improbabilidad del éxito y las escasas oportunidades en cualquier tentativa de enfrentamiento con el monstruo.

En su mayor parte, las ficciones de terror dedican más tiempo a establecer la improbabilidad del éxito de la eficacia humana frente al monstruo que el que dedican a establecer la maldad del monstruo, pues en la mayoría de los casos se supone que el monstruo, en la medida en que es un desafío inhumano a la vida humana, es malo. Eso no quiere decir que el tiempo no se pueda invertir en subrayar que este o ese vampiro, o demonio, o bruja, o mago, etc., es indeciblemente malo, sino sólo que su maldad y la inmoralidad de sus actividades se puede identificar más bien con rapidez. En general, hay que prestar más atención a establecer que su progreso es imparable.

Eso se puede desarrollar mediante la narración de escenas y acontecimientos en los que el monstruo se muestra como inmensamente poderoso o invulnerable: pasa rozando a los humanos dándoles golpes inesperados y nada puede pararlo, ni los rifles, ni los cañones, ni la electricidad. Ha-

blar del carácter indómito del monstruo también refuerza la percepción del público relativa a lo improbable de vencer a la bestia.

En la mayoría de los casos, por supuesto, el monstruo tiene que demostrar al final alguna debilidad: tiene que temer al fuego o a los crucifijos, o ser sensible a que las estacas le atraviesen el corazón, o a los arpones atómicos. Sin embargo, aun así, el enfrentamiento final tiene que transcurrir en medio del suspense, tiene que haber dudas acerca de si las contramedidas se pueden aplicar con éxito si serán, en última instancia realmente efectivas. Pues, de nuevo, si los esfuerzos humanos contra el monstruo sólo pudieran triunfar –si ello fuera probable, especialmente si fuera muy probable– el enfrentamiento no tendría suspense²⁹.

²⁹ A lo largo de toda la discusión precedente del suspense me he movido libremente entre ejemplos del cine, de la literatura y el teatro. La razón obvia es que estoy intentando esbozar una teoría general del suspense, cuyos esquemas se puedan aplicar a todos los medios. Eso, por supuesto, no significa que diferentes medios no puedan disponer de recursos y convenciones distintos para poner en acción el suspense. Por ejemplo, pienso que hay ciertas diferencias en los medios formales del suspense literario y del suspense cinematográfico, que convierten en problemáticos los intentos de extrapolación directa del primero al segundo. En el suspense literario, por ejemplo, he encontrado que el suspense a menudo se narra yendo a la mente de los personajes para darnos cuenta de modo directo, elaborado y amplio de lo que los personajes sienten y de lo que creen que son sus expectativas. Esto es, los pensamientos de los personajes, presentados directamente, nos proporcionan valoraciones acerca la probabilidad o improbabilidad de distintos resultados, así como de cuán repugnantes son sus terroríficas némesis. Además, en la literatura explayarse sobre los pensamientos de los personajes es algo que puede hacerse en detalle en medio de una escena de acción. En cambio, este tipo de retrato de una escena de suspense en el cine (tal vez por medio de una narración con voz en off) es problemática y anticinematográfica, al menos respecto a las normas prevalecientes en el cine de acción.

En las ficciones de terror, se produce una desviación significativa de la fórmula del suspense avanzada anteriormente cuando, en el enfrentamiento con el monstruo, el público empieza a sentir lo que se podría llamar simpatía por el mal. Un famoso ejemplo de ello podría ser la penúltima escena de *King Kong*. En un determinado momento, cuando la batalla en lo alto del Empire State Building arrecia y parece que Kong está perdido, el público empieza a pensar que hay algo a la vez triste y erróneo en su destrucción. Sin embargo, todavía hay suspense. Pero eso parece ir en contra de nuestra teoría del suspense, porque si se identifica el secuestro de Anne por parte de Kong como lo malo de la escena, entonces el suspense tiene lugar cuando el resultado malo —el éxito del secuestro de Anne— es improbable (puesto que Kong no puede vencer a las armas de fuego).

Sin embargo, este aparente contraejemplo es más complicado de lo que inicialmente pueda parecer. Pues cuando se desarrolla la última escena resulta claro que Kong, que comprensiblemente sabe poco de la vida en la gran ciudad, está intentando proteger a su amada Anne de los aviones, igual que la defendió de las fieras en la jungla de la Isla de las Calaveras. Cuando no está aplastando ferrocarriles metropolitanos, también nos percatamos de que King es otra víctima, insensatamente desplazada de su medio natural. Esto es, durante la última escena nuestras valoraciones morales de la situación se reorientan debido a factores manipulados por la película misma. Así ocurre que se crea suspense en torno a la muerte de Kong. Pero este no es un contraejemplo porque, debido al énfasis en la evidente virtud de Kong y su injusto desplazamiento, su muerte empieza a ser percibida como algo moralmente incorrecto. Cuando está dando manotazos en la cima de la torre se percibe como un mal probable.

La simpatía por el mal es un tema recurrente en la ficción de terror, desde la criatura de Shelley y de Varney el

vampiro al Outsider de Noontz y el ser parecido a una araña de la reciente novela de Raymond Varney *Faerie Tale*. Cuando el suspense parece generarse por la muerte de un monstruo, sospecho que la atención a la ficción revelará que ello se debe en general al hecho de que las valoraciones morales del monstruo, o las razones para la evaluación moral del monstruo por parte del público, han sido reorientadas a su favor.

Si esta teoría del suspense resulta convincente, entonces debería ser igualmente convincente que la emoción-arte del suspense y la del terror son diferentes. El objeto del suspense es una situación o un acontecimiento; el objeto del terror es un ente, un monstruo. Además, los criterios evaluativos que se ponen en acción en estas emociones-arte alternativas también difieren entre sí. Por supuesto, el tipo de situación que genera suspense en las ficciones de terror incluirá normalmente un monstruo que arte-aterra al público. Pero el suspense puede producirse en otros contextos que los del terror en los que el mal no es un monstruo.

La situación a la que apunta la emoción del suspense en las ficciones de terror también contendrá un protagonista. En general, el protagonista es alguien amenazado por un monstruo. No obstante, es importante subrayar que la emoción con la que el público mira esta situación—el suspense—no es un simple duplicado del estado emocional de los protagonistas humanos, como entienden algunas teorías de la identificación acerca de las respuestas del público. Por ejemplo, el monstruo puede estar acechando a un personaje que no es consciente de la presencia del monstruo o de su misma existencia. En tales casos no puede plantearse la identificación del público con el estado emocional del personaje, puesto que éste no tiene razones para emocionarse.

Además, estas situaciones, en términos del suspense del público, no parecen diferir en género de los casos en los que el personaje se apercibe de la presencia de la existencia del

monstruo. Así, si no es necesario postular la identificación en el primer caso, tampoco parece haber razones para postularla en este último caso. Asimismo, cuando un personaje se enfrenta a un monstruo, hay que hacer la hipótesis de que realmente no tiene tiempo de dar gusto al suspense; emprenderá alguna acción evasiva en la que tenga plena fe. Si no lo hace es probable que esté tan aterrada que ello la deje totalmente inmovilizada, dejando poco espacio para otro afecto.

Pero aún si esta pizca de psicología de salón que aduzco es abiertamente especulativa, todavía resta el hecho de que los estados emocionales de los personajes y del público tienen que ser diferentes en la medida que el sentimiento de suspense del público tiene sus raíces en la *idea* pensada de la situación —que es la razón de que el público no se sienta personalmente amenazado— mientras que la emoción que el personaje siente crecer es la *creencia* de que corre peligro, creencia que cuenta para la conducta claramente diferente respecto a la manifestada por el público.

Aunque las emociones-arte del terror y del suspense sean distintas, se pueden combinar con bastante facilidad. Y, como indica incluso una familiaridad casual con el género de terror, se suelen encontrar formando un tándem. En las ficciones de terror, estos dos afectos pueden coexistir y funcionar para dar lugar a un efecto concertado a todos los niveles de la articulación narrativa. Además de eso, el suspense también puede llegar a desempeñar un papel crucial en lo que previamente identificamos como uno de los temas más característicos de las narraciones de terror, a saber, el del descubrimiento (y el de la confirmación como forma de descubrimiento secundaria). Pues el proceso mismo de descubrimiento del monstruo en una ficción de terror puede convertirse en objeto de gran suspense.

En la sección precedente, he argumentado que el drama de la revelación es una atracción permanente, aunque no

necesariamente absolutamente esencial, del género de terror. Normalmente, la revelación o descubrimiento del monstruo se presenta en las ficciones de terror con una fermata o pausa en la cadencia especial. Los impedimentos suelen bloquear la plena revelación: o bien los personajes se mantienen en la ignorancia acerca de la existencia y la naturaleza del monstruo, o bien se mantienen en ella los personajes y el público. Que se descubra o no al monstruo suele ser una fuente de suspense, porque mientras el monstruo permanece ignorado, el público percibe que es probable que el mal continúe persistiendo e incluso prospere. E incluso en casos en los que el público todavía no sabe con certeza que un monstruo o un demonio es la fuente de los altercados reinantes, puede generarse suspense porque la ficción misma hace probable que la causa de los trastornos sea algún mal terrorífico, y la tensión crezca hasta el punto de que finalmente se revele finalmente este mal probable alternativo. Así, pues, aunque el suspense y el terror son distintos —puede haber historias de suspense sin terror e historias de terror sin suspense— también pueden tener una afinidad natural, aunque contingente³⁰.

Lo fantástico

«Lo fantástico» es la etiqueta de un género literario definido por Tzvetan Todorov en su libro del mismo nombre³¹. Como su efecto central —la «duda fantástica»— es un asunto principalmente de trama argumental, he incluido mi discusión del mismo en este capítulo. No obstante, por ra-

³⁰ Para una exposición más detallada del análisis y defensa del suspense esbozada hasta aquí, véase mi artículo «Toward a Theory of Film Suspense».

³¹ Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, Nueva York, Cornell University Press, 1975.

zones que se harán evidentes la trama argumental fantástica pura no es un ejemplo de terror tal como lo he definido. «El guardarropa», de Tomas Mann, pongamos por caso, ejemplifica lo fantástico mejor que una historia de terror, al igual que lo hace una novela de pulp fiction como *Evil*, de Richard O'Brien.

Lo fantástico es un género por sí mismo, aun cuando sea un género cercano al de terror, un género que guarda ciertas relaciones íntimas con ciertas formas de la trama argumental del terror. Así, aunque el argumento puramente fantástico no es un ejemplo de terror narrativo, si reflexionamos sobre lo fantástico se nos evidenciarán importantes características de muchos de los relatos de terror literario y cinematográfico.

Un ejemplo conocido y paradigmático de lo fantástico según Todorov es el relato de Henry James «Otra vuelta de tuerca». Hay una coincidencia general en que ese relato se narra de modo tal que al final del mismo el lector no puede decir si la casa está realmente encantada o si el aparente encantamiento es producto de la imaginación histérica de un ama de llaves trastornada. Esto es, el libro apoya dos lecturas alternativas: una sobrenatural y una naturalista; esta última explica psicológicamente los acontecimientos anómalos de la historia, mientras que la primera acepta como reales dichos acontecimientos. El lector astuto se da cuenta de que ninguna de dichas lecturas es concluyente y que, por tanto, vacila o duda entre ambas. Para Todorov, esta vacilación o duda entre explicaciones sobrenaturales y naturalistas es la marca distintiva de lo fantástico.

En este sentido, lo fantástico no es un subgénero del terror tal como lo he conceptualizado, pues en mi explicación el terror se caracteriza por la presencia de monstruos que *no pueden* ser explicados por la ciencia de forma naturalista. Esto es, más pronto o más tarde, en lo que llamo historias de terror los lectores/espectadores los personajes admiten

que existe algún ser sobrenatural (o de ciencia ficción) que desafía el ámbito de la ciencia tal como lo conocemos, y que es la causa de todas nuestras cuitas³². Así, mientras lo fantástico se define por una oscilación entre explicaciones naturalistas y sobrenaturales, el terror requiere que se abandonen en algún momento las tentativas de explicación científica ordinaria a favor de una explicación sobrenatural (o de ciencia ficción).

Aunque lo fantástico es distinto del terror no es completamente extraño a él, porque el juego entre explicación naturalista y explicación sobrenatural juega un papel crucial en muchas tramas argumentales de terror. En la trama del descubrimiento complejo, por ejemplo, los personajes, así como también el lector, pueden encontrarse atrapados entre optar por explicaciones sobrenaturales o naturalistas en el despliegue de los movimientos de descubrimiento y confirmación de dicha trama argumental. Las tramas de terror suelen desarrollarse como si fueran ejercicios de lo fantástico, no revelando —a los personajes y al público— hasta el momento del descubrimiento la información de que el agente que se hallaba tras todos los trastornos recientes es un ser sobrenatural. Esto es, muchos relatos de terror empiezan, por decirlo así, siendo narraciones fantásticas, pero se convierten en narraciones de terror tan pronto como el hecho de la existencia del monstruo se revela al lector y es reconocido por él. Así, en razón de esta relación obvia entre el terror y lo fantástico, será útil explorar en qué medida los

³² Me desvío de la explicación literal de Todorov en que considero una explicación como sobrenatural (o, al menos, no naturalista) si descansa en la invocación de seres de ciencia ficción *así como* de seres sobrenaturales. Eso es consistente con mi convicción de que los monstruos en la ciencia ficción no suelen ser de una clase distinta a los de los relatos de terror. Para poder sostener este punto de vista consideraré que cualquier explicación que dependa de la existencia de monstruos no aprobados por la ciencia es opuesta a una explicación naturalista.

descubrimientos de Todorov acerca de lo fantástico son correlativos de ciertos rasgos de las narraciones de terror.

Todorov define formalmente lo fantástico en términos de tres características:

Primero, el texto tiene que obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivas y dudar entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos descritos. Segundo, esta duda también puede ser experimentada por un personaje, y al mismo tiempo que se representa la duda se convierte en uno de los temas de la obra (en el caso de una lectura ingenua, el lector se identifica con el personaje). Tercero, el lector tiene que adoptar una cierta actitud hacia el texto: rechazará las interpretaciones alegóricas así como las «poéticas». Estos tres requisitos no tienen igual valor. El primero y el tercero constituyen de hecho este género; el tercero puede que no se satisfaga³³.

Puesto que la segunda condición es opcional y la tercera es negativa, la primera característica de las anteriormente citadas es la que nos proporciona la esencia positiva del género: que los acontecimientos del relato sean susceptibles de dos interpretaciones —una interpretación naturalista y una sobrenatural— y que ninguna de las dos pese decisivamente más que la otra. Esto es, los acontecimientos del relato deben resultar ambiguos para el lector en relación a esas explicaciones contrapuestas. Por ejemplo, aun cuando los acontecimientos del relato sean asombrosos, podemos rechazar situarlos en el reino de lo sobrenatural, bien sea porque, dada la narración misma, podría ser que las informaciones acerca de dichos acontecimientos fueran en realidad sueños; o porque hubiera la posibilidad de que se tratase de alguna clase de superchería (la casa parece encantada, pero los gol-

³³ Todorov, *The Fantastic*, p. 33.

pes que se oían durante la noche fueron escenificados por parientes que quieren echar a los beneficiarios de un loco); o porque es posible que los informantes en el relato estén desquiciados. Y como estas posibilidades están abiertas, el lector no puede inclinarse por la interpretación sobrenatural. Así, el lector suspende el juicio entre la explicación naturalista y la explicación sobrenatural.

La novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* me parece un ejemplo de trama argumental fantástica tal como Todorov la teoriza. El Dr. John Montague reúne un grupo con objeto de investigar Hill House, un lugar con una vieja reputación de casa encantada. A lo largo del relato ocurren extraños hechos que plantean la posibilidad de que se estén produciendo fenómenos sobrenaturales. Sin embargo, el texto no excluye realmente la posibilidad de que esos acontecimientos puedan tener una explicación naturalista, en parte porque los investigadores nunca se sientan a revisar los incidentes de manera que se haga una clara valoración acerca del origen probable de dichas anomalías.

Los acontecimientos que llevan la historia a su fin giran en torno a Eleanor Vance. Se trata de una solterona encerrada que ha tenido poca experiencia del mundo más allá de su familia, a la que odia; también manifiesta una tendencia hacia sentimientos persecutorios. Puede ponerse muy celosa y resentida por lo que pueden ser sólo imaginaciones suyas acerca de ofensas y promesas implícitas no cumplidas. Hacia el capítulo noveno, se halla completamente encerrada en sí misma y aparentemente oye voces que no oye nadie más.

La casa parece atraerla para que suba por una escalera cuyos soportes están podridos. El lector se pregunta si la casa está llevando a Eleanor a revivir sórdidos acontecimientos del pasado, especialmente un suicidio que ocurrió cerca de la casa unas décadas antes. Al final, Eleanor es salvada por los otros investigadores psíquicos, que piensan que lo mejor es mandarla a su casa. Éstos están obviamente sor-

prendidos por el comportamiento de Eleanor y claramente piensan que es peligroso. Pero no corroboran claramente nuestra sospecha de que Eleanor está poseída, así que su comportamiento es igualmente compatible con la creencia de que meramente tiene el juicio trastornado hasta el punto de que podría hacerse daño a sí misma.

Al marcharse conduciendo su automóvil, Eleanor choca contra un gran árbol, lo que también recuerda una muerte anterior en Hill House. En este punto, el equipo de investigación abandona Hill House y termina el libro.

Por supuesto, se nos sugiere con fuerza que la casa ha tomado posesión de Eleanor y que ésta la ha forzado a revivir su terrible pasado, lo cual es, de hecho, una de las constantes del género de casas encantadas. Sin embargo, también asoma la posibilidad de que Eleanor sea mentalmente inestable. Incluso antes de que lo sobrenatural se insinúe como una posibilidad, evidencia un poderoso deseo de «pertenencia» y de ser amada. Cuando se siente frustrada en este sentido, parece aliviada ante lo que toma por rechazo al sentir que pertenece a Hill House. Puesto que gran parte de la situación de Eleanor se narra desde su punto de vista, no si las valoraciones acerca de su inexperiencia por parte de sus colegas investigadores son fiables o son imaginadas. Pero hay algo emocionalmente torcido en Eleanor, de modo que la posibilidad de que esté proyectando sus propias actitudes y deseos en otros, como Theodora, tiene que mantenerse abierta mientras leemos.

Cuando hacia el final de la novela tienen lugar los candidatos más dramáticos al horrible juego sobrenatural, la situación se narra de nuevo desde el punto de vista de Eleanor. Sus pensamientos son obsesivos y destacan de forma que podrían ser indicativos tanto de posesión como de locura. No podemos decir si se ha vuelto lela o si la casa ha tomado posesión de ella. En la narración está ausente —y entiendo que esto es parte de la estrategia de Jackson— un

análisis de una de las dos escenas de «posesión» por parte del resto del grupo. Esto es, aunque podamos sentirnos predispuestos a dar una explicación sobrenatural de lo que ha ocurrido, nos gustaría corroborarlo por alguna clase de discusión racional por parte de testigos «externos» que pudieran estar en condiciones de detectar algún comportamiento hasta ahora no mencionado o alguna otra circunstancia que inclinara la balanza a favor de la explicación sobrenatural. Pero no se nos da nunca, y ello hace difícil adoptar sin dudas la hipótesis sobrenatural. Al igual que muchos relatos de tipo fantástico, *The Haunting of Hill House* hace tentadora la explicación sobrenatural, y tal incluso podría decirse que se invita a ello. Sin embargo, se deja el suficiente margen de ambigüedad para que en buena conciencia no podamos adoptarla con plena convicción.

El relato breve de Le Fanu «Green Tea» representa una interesante desviación de esta norma. Describe el suicidio de un pastor llamado Reverendo Jennings que cree que está siendo atormentado por un pequeño mono negro y maligno. El relato está compuesto por las notas y las cartas del Dr. Hesselius, especializado en lo que denomina medicina metafísica. En el transcurso del cuento al menos se insinúa una explicación sobrenatural del mono: cuando el Dr. Hesselius lee con detenimiento las obras de Swedenborg en la biblioteca de Jennings, nos enteramos de la teoría de los espíritus asociados, es decir, la suposición según la cual hay criaturas asociadas al alma humana que tienen formas animales representativas de placeres horribles y atroces y que, si saben que «están así en conjunción con un hombre», le hablarán con el objetivo de destruirle. Por supuesto, esta descripción encaja con el mono que luego poseerá a Jennings y que sólo éste puede ver.

El relato, sin embargo, no recoge al final esta explicación. Antes bien, Hesselius argumenta en una carta que Jennings sufre alucinaciones debidas a la ingestión de té verde. Ello co-

necta con la convicción de Hesselius más bien extraña de que el cerebro controla el cuerpo por medio de un fluido neurológico, y que el uso habitual de té verde, al que Hesselius denomina abuso, contamina de algún modo este fluido neurológico, lo cual, a su vez, altera el ojo interior del cerebro. Esta alteración puede curarse mediante la simple aplicación de agua de colonia helada. Desgraciadamente, protesta Hesselius, le resultó imposible aplicar este tratamiento a Jennings antes de su suicidio, pero está seguro de que podía haber curado al ministro si hubiera tenido la oportunidad.

Sin embargo, aunque el relato termine con una interpretación naturalista, uno tiende a desconfiar de ella. Hablar de fluidos neurológicos y agua de colonia helada parece bastante una chaladura. Y, lo que es más importante aún, Le Fanu parece estar apuntando a Hesselius, porque éste admite que no ha tratado a Jennings y tampoco está claro que le haya examinado desde el punto de vista médico. En el mejor de los casos, ha oído la historia de Jennings y, por lo que parece, incluso duda de que la haya oído en su totalidad. En este contexto, Hesselius parece estar excesivamente confiado. Añádase a ello la naturaleza en exceso rebuscada de su hipótesis y uno se inclina fácilmente por rechazar con facilidad la hipótesis naturalista con la que concluye el relato. No dejamos de preguntarnos acerca de la posibilidad, en la ficción, de que el vil mono pueda ser un «espíritu asociado».

Mientras muchas narraciones fantásticas apuntan inicialmente hacia una fuerte defensa de las explicaciones sobrenaturales a la vez que dejan un resquicio permanente para la opción naturalista, en «Green Tea», Le Fanu, da muchas alas a una explicación naturalista, en realidad quizás demasiadas, a la vez que deja un desalentador resquicio para lo sobrenatural³⁴.

³⁴ La idea de «resquicio» está inspirada en M. R. James, quien, al describir la mecánica de los cuentos de fantasmas, dice que «no está fuera de lugar dejar un resquicio para una explicación natural, pero, diría

Aunque no emplee el vocabulario de Todorov, Douglas Gifford interpreta *The Private Memoirs of a Justified Sinner* de manera que le sitúa en la categoría de lo fantástico. Escrib e Gifford:

Las *partes* de la novela (que son tres: la narración del Editor, las Memorias y Confesiones del pecador, y los comentarios del Editor al final) y la disposición de los personajes e incidentes en cada una de las partes están diseñados de manera que encajen en un patrón general de experiencia racional y objetiva contrapuesto a la experiencia sobrenatural y subjetiva. No se trata de una separación total; pero se puede argumentar ampliamente que en la primera parte la mente racional del lector y el escritor luchan para imponer una explicación lógica de los acontecimientos, mientras que en la segunda parte el lector tiende, al menos temporalmente, a permitir dejarse llevar por la explicación subjetiva de acontecimientos sobrenaturales. La tercera parte sopesa las dos tesis con nuevas pruebas para ambas, lo cual significativamente no lleva a ninguna resolución final ni a una decisión³⁵.

La novela de Hogg cuenta las experiencias de un hombre, Robert Wringhim, que según se dice mata, entre otros, a su hermano, a su madre, a una muchacha que ha seducido, y finalmente se mata a sí mismo, además de haber acelerado la temprana muerte de su (supuesto) padre. Sus acciones pueden entenderse tanto en términos de su caída bajo el influjo de un *doppelgänger* diabólico como en térmi-

yo, hay que dejar que sea tan estrecho que casi no sea practicable». Véase la introducción a su antología titulada *Ghosts and Marvels*. Obviamente, en una ficción fantástica, en tanto que opuesta a un relato de fantasmas, el resquicio naturalista tiene que ser lo suficientemente amplio para llevar a una explicación naturalista.

³⁵ Douglas Gifford, *James Hogg*, Edimburgo, The Ramsay Head Press, 1976, p. 145.

nos de su fanatismo religioso y de sus amargos resentimientos que le llevan a fantasear la existencia del malicioso demonio al que puede así identificar como fuente real de toda esa perversidad.

La narración mantiene estas dos interpretaciones en equilibrio contando la historia dos veces. La primera vez, el editor de ficción nos proporciona una explicación de la carrera del justificado pecador que, aun cuando da cuenta de algunos hechos extraños, no obstante se lee como una narración claramente plausible y naturalista (al menos una vez se acepta la posibilidad de que en ciertos momentos alguno de los personajes esté sufriendo ilusiones perceptuales)³⁶.

La parte del libro que sigue a continuación está narrada desde el punto de vista del pecador justificado; presenta variaciones frente a la anterior explicación en aspectos que indican con fuerza que ha sido distorsionada por las necesidades psicológicas de un narrador que claramente se auto-engaña. Por ejemplo, Wringhim describe su papel en hechos narrados en dos ocasiones más heroicamente de como se contaba en la primera. Además, puesto que es en esta sección donde se avanza la interpretación sobrenatural con más pleno detalle, el hecho de que el narrador de la sensación de ser crecientemente inestable implica que no podemos aceptar sus puntos de vista sin reserva, pues puede que no sean más que la proyección de una fantasía interesada y lunática, un medio con el cual Robert Wringhim niega sus crímenes³⁷.

³⁶ Gifford defiende tales ilusiones ópticas en *James Hoog*, pp. 149-51.

³⁷ La expresión «pecador justificado» puede resultar en este caso intencionalmente ambigua. Por un lado, se refiere a la doctrina religiosa que Wringhim suscribe, a saber: que los predestinados a ser elegidos son pecadores justificados (aquellos que se salvarán a pesar de sus pecados). Por otro lado, en una interpretación naturalista, la proyección de la figura del *dopplegänger* justifica (es decir, autojustifica) a Wringhim ante todas las acusaciones que pueden dirigirse contra él.

En la última sección se añaden más pruebas a ambos platos de la balanza, pero sin forzarlas de un modo u otro. El editor de la ficción de los papeles concluye acerca de Robert Wringhim: «En resumen, o bien debemos considerarlo no sólo un imbécil, sino el mayor de los infelices a quien se ha dado forma humana; o bien, que era un maníaco religioso que escribió una y otra vez sobre una criatura ilusoria hasta que llegó a ese punto de locura en el que creyó que él mismo era el objeto acerca del que había estado escribiendo». Es decir, el pecador justificado es el mayor imbécil e infeliz en la interpretación sobrenatural, porque si la figura de su alter ego es real entonces sólo un idiota podría dejar de verlo como un demonio y caer debido a sus transparentes maquinaciones. O bien, Robert está loco y su confesión es un artificio atormentado. El texto rechaza decir cuál de ambas alternativas es más convincente y deja al lector en un estado de suspensión del juicio.

Lo fantástico comprende propiamente historias en las que la duda entre las explicaciones naturalistas y sobrenaturales se sostiene a lo largo de toda la narración y en las que, hacia el final de la historia, el lector no puede considerar que una de las interpretaciones rivales sea indiscutiblemente válida. Por supuesto, hay muchos relatos que no pueden ejemplificar lo fantástico puro propiamente dicho, sino que sólo mantienen la duda entre lo naturalista y lo sobrenatural hasta un determinado punto, que suele situarse hacia el final de la narración, en el que una de las interpretaciones triunfa sobre su competidora. Esto, claro es, genera la posibilidad de otras dos clases de relatos alternativos: los que empiezan en clave fantástica pero que optan por la explicación naturalista de los hechos anómalos referidos, y aquellos que empiezan en clave fantástica y que el final terminan con una explicación sobrenatural de su origen. Todorov denomina a la primera clase de trama

argumental lo «fantástico-siniestro» y a la segunda lo «fantástico-maravilloso»³⁸.

La novela de misterio de Conan Doyle *El sabueso de los Baskerville* pertenece a la especie de la trama argumental fantástico-siniestra. En el contexto de una antigua ruta se producen unos asesinatos que el inimitable Sherlock Holmes demuestra que son producto de una conspiración humana. Esto es, Holmes resuelve el caso al final con una contundente explicación naturalista. Por otro lado, muchas de las tramas argumentales discutidas en este capítulo pertenecen a la categoría de lo fantástico-maravilloso: el lector, con frecuencia al igual que los personajes, vacila entre explicaciones naturalistas y sobrenaturales –digamos entre perros salvajes y hombres lobo– hasta que las explicaciones naturalistas se agotan y se descubre y confirma la existencia del monstruo.

Estas historias de terror, por supuesto, son de hecho una subcategoría de lo fantástico-maravilloso. Pero no todos los relatos en clave de lo fantástico-maravilloso son relatos de terror, pues, desde mi punto de vista acerca del terror, el monstruo sobrenatural o de ciencia ficción cuya existencia finalmente se reconoce tiene que ser objeto de temor y de asco. Pero lo fantástico-maravilloso se satisface igualmente tanto si el ser maravilloso es terrorífico como si no lo es. Por ejemplo, el ser maravilloso cuya existencia se reconoce al final podría ser un ángel benevolente.

El truco para generar lo fantástico –tanto si es a lo largo de todo el relato como un todo (lo fantástico puro) como si es sólo en algún segmento del mismo (es decir, lo fantástico-maravilloso)– consiste en mantener las pruebas tan indecisivas como sea posible. Dicho carácter indecisivo tiene que estar entretelado en la trama del relato. Esto es, la narración tiene que modular el flujo de información de manera

³⁸ Todorov, *The Fantastic*, p. 44.

tal que las hipótesis alternativas se planteen y sostengan, o, al menos, de manera tal que ambas se plantean pero ninguna sea descartada irreversiblemente hasta el momento del descubrimiento. Por supuesto, en lo fantástico puro no se descarta nunca satisfactoriamente ninguna alternativa.

Un modo de lograr esto es canalizando las pruebas a favor de una hipótesis sobrenatural a través de personajes cuya salud mental esté en cuestión (o que, en algún otro sentido, no sean de fiar). Así, parte de la narración incluirá incidentes u observaciones, desde «dentro» o desde «fuera» del personaje, que hacen que sus informaciones sean equívocas.

Como Todorov subraya, ello se puede lograr dando cuenta de las pruebas, a nivel sentencial, en términos de actitudes proposicionales epistémicamente débiles. Todorov ofrece el siguiente ejemplo de un pasaje escogido al azar de *Aurelia* de Gérard de Nerval:

*Me pareció que estaba regresando a una casa familiar... Una vieja sirvienta a la que llamé Margarita y a la que me parecía haber conocido desde la infancia me habló... Creí que estaba cayendo en un abismo que dividía la tierra. Me sentí arrastrado sin dolor por un río de metal fundido... Tuve la sensación de esas corrientes que estaban formadas por almas vivientes en estado molecular*³⁹.

Es decir, en este caso el empleo del lenguaje de lo que parece, lo que se cree, lo que se siente y de los sentidos no nos permite considerar los estados de cosas supuestamente relatados como decisivamente verídicos. Así, al emplear este tipo de lenguaje para plantear la trama argumental, el autor puede introducir la posibilidad de incidentes inexplicables

³⁹ Citado en Todorov, *The Fantastic*, p. 38. Las cursivas son de Todorov.

desde el punto de vista naturalista. Al mismo tiempo, estas informaciones aparentes no pueden aceptarse sin reservas, puesto que se ofrecen en contextos de estados psicológicos que no garantizan lógicamente la inferencia que resulta de los estados de cosas aducidos⁴⁰.

Esta elección de lenguaje, entonces, será especialmente estratégica no sólo por lo que hace a ejercicios en el ámbito de lo fantástico puro, sino también en las narraciones de terror de la subcategoría de lo fantástico-maravilloso en las que el autor desea que el lector dude, tal vez en el primer movimiento de presentación de una trama argumental, acerca de si el monstruo es explicable de modo naturalista o sobrenatural. El uso de modales débiles y otros calificativos —como «quizá», «tal vez», junto a construcciones hipotéticas— permite al autor dar a entender la existencia de lo sobrenatural sin corroborarlo plenamente.

Hasta aquí mi discusión, siguiendo a Todorov, se ha centrado en la literatura. Sin embargo, algunas de sus observaciones pueden extenderse también a la discusión del cine en distintos aspectos. A primera vista, esta afirmación puede parecer dudosa porque no hay muchos ejemplos de lo fantástico puro en el cine. Tal vez uno de ellos sea *The Innocents* [Suspense!], de Jack Clayton, rodada en 1961 como una adaptación de «Otra vuelta de tuerca» de H. James. Pero películas como ésta son raras. En cambio, hay muchos casos del modo fantástico-siniestro y del fantástico-maravilloso en el cine; de hecho, desde el punto de vista de nuestros intereses, el mayor número de ejemplos del género fantástico-maravilloso en cine probablemente son las películas de terror.

⁴⁰ Es decir, estos ejemplos son lo que los filósofos llaman contextos referencialmente opacos. A partir de la afirmación «creo que JF Kennedy medía ocho pies de altura» no se puede inferir que «JFK medía ocho pies». Este es un rasgo de todas las cláusulas introducidas por las actitudes proposicionales que Todorov examina.

Puede parecer que la razón de que el cine proporcione tan pocos ejemplos de lo fantástico puro tiene que ver con la base fotográfica del medio. Esto es, una vez se ha mostrado al agente sobrenatural se acabó; su existencia ya no está en cuestión. Y ello porque el espectador normal considerará que la imagen fotográfica implica que el monstruo existe en la ficción. Sin embargo, con ello se pasa por alto el hecho de que hay numerosos trucos y convenciones cinematográficos a disposición del cineasta para hacer que la información presentada en el film sea ambigua, de modo funcionalmente equivalente a algunos de los medios lingüísticos anteriormente mencionados.

La trama argumental de una película, por supuesto, puede representar un personaje como inestable, introduciendo con ello la posibilidad de que los planos correspondientes a su punto de vista no sean de fiar. Ello puede realizarse compositivamente haciendo que los planos sean visualmente oscuros de modo que el espectador (o el personaje) no pueda estar seguro de lo que está viendo. En *The Innocents*, algunos de los planos de los «fantasmas», realizados a través del punto de vista del ama de llaves, son largos planos que también se han sometido a un cierto grado de sobreexposición, de tal manera que ello socava nuestra certeza acerca de lo que estamos viendo y abre un espacio para la interpretación, en especial dado el comportamiento ya psicológicamente sospechoso del ama de llaves.

En realidad, gran parte de lo que se nos muestra en la pantalla en una película de terror se puede conformar de manera que, aunque no sea canalizado a través del punto de vista de un personaje no fiable, nunca nos dé tregua en la cuestión de si debemos aceptar como concluyentes las pruebas acerca de maquinaciones sobrenaturales. Por ejemplo, el supuesto monstruo se suele mantener fuera de la pantalla. Sospechamos que existe, pero nuestra base epistémica en ese caso resulta ser sólo inferencial.

Por ejemplo, cuando Irena sigue los pasos de Alice a lo largo del parque en *Cat People* [El beso de la mujer pantera] —una trama argumental de descubrimiento complejo que suscita la típica duda en lo fantástico-maravilloso— la escena está compuesta por planos alternantes de Irena, en forma humana, y de Alice. Cuando al principio vemos los planos de Alice escuchamos el sonido de los altos tacones de Irena contra el pavimento. Sin embargo, en un determinado punto, los altos tacones dejan de oírse, lo cual nos alerta de la posibilidad de que Irena se haya convertido en una pantera; no hemos visto la transformación; la inferimos. Sin embargo, al mismo tiempo nos damos cuenta de que nuestra deducción podría ser desmentida con facilidad por evidencias posteriores. En este caso, los mismos medios cinematográficos de narración —el montaje y el sonido asíncrono— se despliegan de manera que se nos invita e incluso empuja a aceptar una explicación sobrenatural, pero la estructura «fragmentaria» del mecanismo narrativo también lleva a inclinarse por un cauteloso escepticismo.

De modo semejante, cuando vemos algo parecido a huellas de patas hacia lo que parecen las impresiones de altos tacones, inferimos que ello es una prueba de la metamorfosis de Irena, pero, simultáneamente, nos damos cuenta de que eso no es tan concluyente como una escena en la que la viéramos transformándose ante nuestros propios ojos. En realidad, sospecho que la mayor parte de los espectadores, en este caso, se dan cuenta de que se nos tenta, de que se nos induce a favorecer la interpretación de que Irena cambia de forma sobre una base epistémica discutible, una base mucho más débil que ver su metamorfosis directamente. Asimismo, supongo que idealmente esto lleva a los espectadores a reconocer que el conflicto entre la explicación sobrenatural y la naturalista se planteará en términos de si se satisfacen las expectativas de que finalmente se vea o no la criatura en forma felina en la pantalla.

Una película como *Cat People* es un repertorio de mecanismos y convenciones cinematográficas para socavar nuestra certeza de que se trata de lo sobrenatural al mismo tiempo que se despliegan las pruebas de su existencia. En la película todo apunta a la probabilidad de que Irena sea un ser que se metamorfosea, pero hasta el final de la película uno duda en inclinarse decididamente por esta versión. Después de que Irena haya estado acechando a Alice, la cámara realiza un fundido en negro y deducimos que Irena la ha destripado. Pero eso es, de nuevo, una inferencia; no somos testigos de ello. Antes bien, en películas como *Cat People*, el potencial para narrar visualmente en cine por medio de la capacidad del montaje para comprometer al público inferencialmente se explota además para mantenerle en la incertidumbre acerca de lo que el montaje, hablando estrictamente, apoya. O, por decirlo de un modo más sencillo, una película como *Cat People* emplea el montaje, idealmente, para llamar la atención del público que está infiriendo la existencia de la criatura felina, lo cual también y de nuevo idealmente nos hace receptivos al hecho de que nuestras conjeturas están basadas en algo menos que la certeza del testigo presencial⁴¹.

⁴¹ Cuando en esta sección hablo de «certeza del testigo presencial» no estoy pensando en la suerte de certeza que buscaba Descartes. Más bien estoy pensando en el tipo de certeza manifestada cuando digo que «veo los trabajadores en el patio trasero». En el discurso normal puedo tener certeza de esta observación ocular si se cumplen ciertos criterios, aunque para Descartes no pueda tener la certeza de que no estoy siendo engañado por un genio maligno.

Esta variedad de la certeza requiere que tenga una visión clara y distinta de los objetos de mi percepción, que tenga suficiente tiempo para reconocerlos y que esté suficientemente cerca para identificarlos, junto a la condición de que no me encuentre en algún estado físico o psicológico anormal que pueda impedir mi percepción. Esta es la clase de certeza del testigo presencial con la que tratamos en la vida cotidiana. Los criterios de esta suerte de certeza están incorporados en el discurso ordi-

Por poner otro ejemplo, cuando oímos algo que consideramos que es Irena gruñendo, hace su aparición en escena un autobús, de modo que se plantea la posibilidad de que lo que pensábamos que era un gruñido podría haber sido el ruido de una puerta de autobús abriéndose. Estamos bastante seguros de que se trataba de un gruñido, pero nos damos cuenta de que si estuviéramos testificando en un juicio nuestra percepción podría ser cuestionada.

Del mismo modo, cuando Alice es acosada en la piscina, nunca vemos a Irena en su forma animal. Oímos gruñidos, pero esto se podría explicar también en términos del eco que se oye en las piscinas cubiertas. La escena también es oscura y está llena de trémulas sombras. Es el típico lugar en el que uno podría sufrir con facilidad confusiones visuales. Por supuesto, a todo lo largo de *Cat People*, la mayor parte de las escenas en las que Irena es un felino son extremadamente oscuras; el felino, si lo hay, es negro y se camufla con facilidad y su supuesta presencia sólo es sugerida por las sombras oscurecedoras y los gruñidos. Además estos hechos tienen lugar en un contexto en el que por parte de un psiquiatra algo baboso se plantea una explicación naturalista de la ansiedad de Irena. Para descartar decisivamente esta hipótesis, creo que el público necesita una visión ocular sin ambigüedades de la criatura felina.

nario y pueden hacerse patentes particularmente en ciertas ocasiones como al hacer de testigo en un juicio. Mi tesis es que en el cine los cineastas pueden explotar nuestras intuiciones cotidianas acerca de la certeza del testigo presencial —y nuestra comprensión informal acerca de qué sería testimoniar en un juicio— a fin de generar una suerte de «duda fantástica» por medio del despliegue de la narración cinematográfica —tanto visual como auditiva— de manera que la representación de seres y eventos sobrenaturales se problematice en la medida que no alcance a cumplir los criterios de la certeza del testigo presencial.

El público logra ver una imagen fugaz de la pantera después de que Irena ha matado al psiquiatra⁴²; y hacia el final de la película la defensa de la interpretación sobrenatural resulta segura. Sin embargo, el drama de la película se ha construido en torno al aplazamiento del momento en el que el espectador se siente confiado en que la opción sobrenatural es incontestable. Además, para el espectador la opción sobrenatural es de hecho incontestable en principio porque, dado que Irena libera a una auténtica pantera del zoológico precisamente antes de morir por las heridas sufridas en la lucha con el psiquiatra, uno sospecha que la policía del mundo de ficción explicaría la muerte del psiquiatra apuntando a la pantera desaparecida. Es decir, Alice y el marido de Irena lo habrían tenido difícil para convencer a las autoridades de la existencia de un agente sobrenatural.

En *Cat People* el uso de la oscuridad, las sombras, los sonidos en off y el montaje funcionan para el público de modo semejante a calificativos lingüísticos como «parece que...». Plantean la hipótesis sobrenatural, pero dejan abierta la posibilidad de un resquicio para la explicación naturalista. La forma en que opera es, sin embargo, un poco complicada. Descansa en una distinción implícita entre evidencia ocular irrefutable y conjetura⁴³.

⁴² Entiendo que la imagen de la pantera en esta escena, aunque muy breve, es suficiente para satisfacer nuestra búsqueda de algún tipo de evidencia visual, aunque, por supuesto, en algunos casos la misma fugacidad de estas observaciones, dado el montaje de ciertas películas, podría socavar nuestra fe en la opción por una explicación sobrenatural. Esto es, en ciertos ejemplos una visión fugaz puede ser demasiado breve para que nos reafirmemos; podría ser otra forma en la que el cineasta presenta los hechos de modo visualmente oscuro y ambiguo.

⁴³ Esta distinción implícita, aunque enraizada en las prácticas epistémicas de la cultura en su conjunto, se hace patente en la película en parte por la introducción del conflicto entre las interpretaciones naturalista y sobrenatural.

Cuando el público oye un gruñido en off, cuando ve que la ropa de Alice está hecha jirones, o ve la sombra de un gato grande que está luchando con el psiquiatra, el espectador conjetura que Irena es una criatura felina. Sin embargo, y al mismo tiempo, somos conscientes de que este saber es inferencial y que podría estar sujeto a contestación interpersonal. Por ello el público vacila en decidirse incuestionablemente a favor de la interpretación sobrenatural, aunque sea la interpretación más seductora.

Sospecho que el público se comporta así porque nos preguntamos a nosotros mismos que si intentáramos defender la opción sobrenatural ante terceros la evidencia de nuestros sentidos se aceptaría sin resistencia como cierta. Y, por supuesto, está claro que no sería así debido a la admitida oscuridad de las escenas y al hecho de que cerca del noventa y nueve por ciento de lo que afirmamos que acontece se basa en inferencias. Nos damos cuenta de que no somos testigos oculares ideales y suponemos, pienso, que la hipótesis sobrenatural no puede ser aceptada hasta que podamos echarle un vistazo al monstruo satisfactorio tanto para nosotros como para un departamento de policía o un tribunal de justicia.

Lo que explotan películas como *Cat People* para producir dudas a la hora de aceptar una explicación sobrenatural es el criterio, empleado en nuestra cultura para prácticas tales como el derecho, del conocimiento por observación. Esto es, por medios narrativos que emplean mecanismos tales como el sonido en off, la iluminación a medias (u otras formas, como en *The Innocents*, de interferencia visual como la sobreexposición o formas de oscuridad visual como largas distancias entre la cámara y su objetivo), sombras, etc., el espectador llega a comprender que su sentido de lo que acontece es en realidad cuestión de impresiones e inferencias y no tanto de certeza del testigo presencial. Sin esta certeza ocular la evidencia de nuestros sentidos no va

más allá de la duda razonable. Y hasta que la película de género fantástico-maravilloso no ofrezca este tipo de certeza la hipótesis sobrenatural no puede abrazarse cien por cien. O, al menos, a mí parece que esto es un supuesto básico de este tipo de género cinematográfico.

En otras palabras, el cine de terror puede engendrar la suerte de incertidumbre requerida para la «duda fantástica» jugando con los nuestros estándares culturales acerca del conocimiento por observación, especialmente en tanto que dichos estándares se encarnan en actividades como la testificación judicial. En nuestra cultura tenemos ciertos criterios para evaluar afirmaciones cognitivas basadas en nuestros sentidos. Éstas incluyen que el objeto percibido lo sea de modo claro y distinto y lo sea a una distancia en la que la identificación sea razonable; que sea percibido durante un lapso de tiempo suficiente para ser reconocido; que sea percibido directamente y sin intervención de obstáculos, etc. Por medio del montaje, el ángulo de la cámara, el posicionamiento de ésta, la iluminación, el ritmo (tanto en el seno de un plano como entre planos), la colocación de los objetos, el diseño del escenario, etc., el cine puede problematizar para el espectador cualquiera o todas las condiciones para el conocimiento observacional, forzándole así a decir (en el ejemplo de Irena) que *pensábamos* o *creíamos* que acechaba a Alice estando en forma de pantera, en lugar de decir que *sabíamos* —durante la escena del autobús, por ejemplo— que se había metamorfoseado. Así, al nivel de la narración cinematográfica (incluyendo tanto los mecanismos visuales cuanto los auditivos), la película puede provocar el género de indecisiones requerido por lo fantástico y lo fantástico-maravilloso.

Otro mecanismo empleado por el cine para generar sospechas frente a lo sobrenatural, para obstaculizar su corroboración, es lo que denomino movimiento de cámara sin atribución. En *The Changeling*, por ejemplo, la cámara em-

pieza a moverse en torno a George C. Scout en su estudio. No hay ninguna nueva información narrativa suplementaria ni su movimiento se correlaciona explícitamente en la escena con el movimiento de ningún personaje específico. No tiene atribución ni desde el punto de vista de la función narrativa ni desde la caracteriológica. Pero llama la atención sobre sí mismo. El público lo ve. Y el público no puede evitar postular que el movimiento de la cámara *podría* representar la presencia de alguna fuerza invisible sobrenatural que observa a Scout con finalidades demoníacas. El público no puede estar seguro de eso, pero el objetivo del movimiento de la cámara es empujar al espectador hacia un estado de incertidumbre en el que se sienta inclinado por una explicación sobrenatural que, sin embargo, no puede aceptar sin vacilaciones debido a que carece de la certeza ocular de la que hemos hablado.

El cineasta también puede explotar la ambigüedad de ciertos códigos de Hollywood para provocar la «duda fantástica». En *Curse of the Cat People* —una película de género fantástico puro que no es una película de terror— el personaje de Irena de *Cat People* se le aparece a un niño solitario. En *Curse*, sin embargo, Irena es una figura angélica en lugar de una terrorífica. Se hace amiga del niño y sus acciones resultan benéficas. No obstante, hay una ambigüedad en la película acerca de si Irena es como una especie de hada madrina o más bien una amiga imaginaria creada por las necesidades psicológicas del niño. Esta ambigüedad, además, impregna las escenas de las vistas de Irena. Estas escenas están rodadas de un modo diferente a otras escenas de la película porque explotan los códigos hollywoodenses de «la aparición». Sin embargo, dado que dichos códigos son los mismos para estados psicológicos intensos que para los acontecimientos numinosos y sobrenaturales, en lugar de resolver hacen más candente la cuestión de si el origen de Irena es psicológico o metafísico. Así, en la medida que los

estados psicológicos, incluyendo los estados de sueño, pueden movilizar las mismas palancas de estilización cinematográfica, la «duda fantástica» puede exacerbarse introduciendo imágenes codificadas de esta forma en contextos narrativos que ya han planteado un conflicto entre interpretaciones naturalistas y sobrenaturales. Inicialmente, *Pesadilla en Elm Street* puede haberse beneficiado de este tipo de ambigüedad, aunque actualmente los espectadores informados saben que Freddie «va de veras»⁴⁴.

Asimismo, este uso de códigos ambiguos en el cine puede ser un poco análogo al uso literario de un lenguaje forza-

⁴⁴ Anteriormente he apuntado que los ejemplos de lo fantástico puro son raros en el cine. Sin embargo, la discusión que acabamos de realizar relativa a la disponibilidad de recursos y convenciones cinematográficos para la propagación de la «duda fantástica» indica que no hay obstáculos técnicos o formales para llevar a la pantalla lo fantástico puro. ¿Qué es entonces lo que explica el hecho de que dichos ejercicios sean muy infrecuentes? Mi hipótesis es que la respuesta a esta cuestión tiene que ver probablemente con el mercado esperado de estas películas.

Suele ser un público muy joven y puede tener una preferencia positiva por lo sobrenatural. Al tiempo, muchas películas de fantasía son películas de acción, lo que sugiere que su público gusta de las persecuciones y las derrotas. Lo fantástico puro es menos propicio para este gusto que lo fantástico maravilloso, puesto que para serlo normalmente debería enfrentarse a la demanda de creación de un ser sobrenatural con objeto de enfrentarse a él, lo cual, claro es, frustraría los objetivos de lo fantástico puro.

Indudablemente, hay modos de tratar con este problema tales como sustituir la violencia real por el espectáculo pirotécnico cinematográfico (espectáculo que, no obstante, permanece en la frontera de la ambigüedad), al modo de final de *The Innocents*. Sin embargo, puede ocurrir que el público de cine normalmente se sienta más atraído por la perspectiva de ver su hipótesis sobrenatural inmediatamente gratificada por la película que por la perspectiva de la suspensión del juicio. En pocas palabras, sospecho que la respuesta a nuestra pregunta –aun cuando mis tentativas fueran totalmente erróneas– requiere que aprendamos algo de la clase de público que típicamente es atraído por las películas de terror y fantasía.

do, vago o muy metafórico en los monólogos interiores, en los que dicha escritura apuntala la ambigüedad entre una interpretación psicológica o una sobrenatural. Por ejemplo, en *The Haunting of Hill House*, cuando Eleanor vuelca su coche de modo suicida, leemos:

Realmente estoy haciéndolo, pensó, girando el volante para enviar el coche directamente contra el gran árbol que hay en la curva de la carretera, estoy haciéndolo realmente, estoy haciéndolo por mí misma, ahora, al fin; soy yo, lo estoy haciendo realmente, realmente, realmente por mí misma.

En el interminable segundo anterior al choque en el que el coche se precipitaba hacia el árbol, Eleanor pensó con claridad, ¿*Por qué* estoy haciendo esto? ¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué no me detienen?

Me parece que en este caso la repetición obsesiva podría indicar una perturbación psicológica así como una posesión violenta; y sus preguntas finales son ambiguas en relación a si deben entenderse en el sentido de que no está haciéndolo realmente ella (sino la casa) o en el sentido de «¿qué estoy haciendo, estoy loca?».

Tanto la literatura como el cine tienen recursos comparables para producir la «duda fantástica». Así como el cine puede problematizar las indicaciones de los fenómenos supuestamente sobrenaturales desde el punto de vista de su fiabilidad ocular, el escritor puede hacer algo semejante por medio de la información sintácticamente disyuntiva, las descripciones oscuras, la mención de la escasa visibilidad o la interferencia atmosférica que tiene lugar cuando el supuesto monstruo hace su entrada, etc. Tanto la literatura como el cine pueden apoyarse en la implicación antes que en la manifestación para inducir positivamente las expectativas del público a favor de la hipótesis sobrenatural, estimulando simultáneamente el deseo de que ello sea corroborado por al-

guna información ocular de los siguientes tipos: en el cine, una visión directa del monstruo; en la literatura, una descripción directa del monstruo; en la literatura o el cine, la visión del monstruo por parte de un personaje fiable, vehiculada por medio de la adecuada estructura de los distintos puntos de vista relevantes. En el modo fantástico-maravilloso, que es el modo más pertinente para estudiar el terror, dichas formas de corroboración resultarán vinculantes.

Como he observado anteriormente, lo fantástico puro, en la caracterización de Todorov, es un género separado del terror, tal como se conceptualiza en este libro. Pero lo fantástico tiene claros vínculos con el terror que pueden resultar iluminadores en relación a muchas tramas argumentales del terror, pues muchas de dichas tramas argumentales, especialmente aquellas que incluyen lo que en la primera parte de esta sección se denominó descubrimiento y confirmación, imponen la «duda fantástica» sobre los lectores y/o los personajes. De hecho, muchas tramas argumentales de terror pertenecen, con total claridad, a la categoría de lo fantástico-maravilloso. Sin embargo, el terror no es equivalente a lo fantástico-maravilloso porque hay tramas de esta clase —aquellas cuyos seres maravillosos no dan miedo ni asco— que no son ejemplos de terror, mientras que hay tramas argumentales de terror que pueden no proporcionar ningún interludio para que el lector caiga en la «duda fantástica».

No obstante, un gran número de tramas de terror proporcionan algún elemento para la «duda fantástica» y son ejemplos claros de lo fantástico-maravilloso, mientras que un número mayor de las que carecen de este componente, en relación a la experiencia del lector, presentan la duda fantástica al nivel de los personajes. Aunque estos últimos ejemplos no son ejemplos de lo fantástico-maravilloso, retienen, sin embargo, importantes elementos del juego de las interpretaciones en conflicto; si bien éstas se dirigen a un público que tiene el privilegio de saber el qué y el quién.

Así pues, el tema de la «duda fantástica», sea en forma pura o en la forma bastarda en la que se delega exclusivamente en los personajes, está presente en buena parte de las tramas argumentales de terror, lo cual resulta interesante desde el punto de vista de lo que he observado ya en varias ocasiones acerca de elementos recurrentes en las tramas de terror, como son el razonamiento, el drama de la prueba y el juego entre hipótesis rivales. Pues no hay duda de que la «duda fantástica» apela a este tipo de respuestas por parte del público, de los personajes o de ambos. Esto es, donde encontramos la «duda fantástica» encontraremos probablemente no sólo un conflicto de interpretaciones sino una deliberación acerca de dicho conflicto en términos de un razonamiento, el drama de la prueba y el juego entre hipótesis en competición. Todo ello puede ser representado por personajes o evocado en el público o ambas cosas a la vez cuando se trata de terror. No obstante, en todo caso entranpan al público en una falsificación estética de una argumentación y le comprometen por medio de un proceso de descubrimiento, casi un proceso imaginario, en algo parecido a una aventura intelectual.

Por «aventura intelectual», por supuesto, no estoy sugiriendo en modo alguno que una ficción de terror induzca a su público a participar en los rigores recónditos de algo como la Teoría de la Gran Unificación. Los argumentos y descubrimientos disponibles en las tramas argumentales de terror no sólo son falsos —no existen hombres lobo y la electrificación de un cuerpo sólo nos proporcionará carne asada—, sino que también son relativamente simples. No obstante, nos sentimos atraídos por ellos porque aunque no son más que representaciones imaginarias de descubrimientos aún más imaginarios tienden a tener la estructura de argumentos con movimientos y contramovimientos que dominan la atención y que, allí donde hay hipótesis implicadas, proporcionan la misma suerte de gratificación

que toda predicción cumplida. Son ejercicios en un nivel muy bajo de razonamiento, pero, no obstante, proporcionan el placer que conlleva todo descubrimiento y confirmación, o cualquier rompecabezas y su solución. Toda prueba genera un cierto drama; las tramas argumentales de terror explotan el drama de la prueba de un modo que, además, es particularmente adecuado desde el punto de vista temático, ya que el objeto del relato de terror es aquel cuya existencia es negada o es impensable y que, en consecuencia, exige una prueba.

¿Por qué el terror?

¿Por qué el terror?

Hay una pregunta teórica acerca del terror que, aunque no es exclusiva del terror, no obstante se plantea fácilmente con respecto a otros géneros populares como el misterio, las historias de amor, la comedia, el thriller, el relato de aventuras y el western. La pregunta es la siguiente: para empezar, ¿por qué habría de interesarse alguien por este género? ¿Por qué persiste el género? He escrito mucho acerca de los elementos internos del género, pero muchos lectores pueden considerar que con ello se ha desviado su atención de la cuestión central del terror, a saber, cómo podemos explicar su existencia misma, pues ¿por qué *querría* alguien que le aterren, aunque sea arte-aterren?

Esta pregunta, además, se hace especialmente intrigante si se acepta mi análisis de la naturaleza del terror, puesto que hemos visto que un elemento clave en la emoción del terror-arte es la repulsión o el asco. Pero —y esta es la pregunta de «¿por qué el terror?» en su forma primaria— si el terror tiene necesariamente algo repulsivo en sí, ¿cómo puede atraer al público? De hecho, podríamos considerarnos justificados a pedir una explicación acerca de qué es lo que motivaría a la gente a buscar el género aunque el terror

sólo causara miedo. Pero ahí donde el miedo se combina con la repulsión, la apuesta, por así decirlo, aumenta.

En orden común de las cosas la gente rehúye lo que le repugna. Experimentar repugnancia ante algo que uno encuentra asqueroso e impuro es una experiencia desagradable. Así no intentamos, por ejemplo, añadir algún placer a una tarde aburrida abriendo la tapa de un cubo de la basura húmedo para saborear su indeseable mezcla de restos de carne, frutas y vegetales en descomposición y aglomerados irreconocibles y nocivos totalmente llenos por toda suerte de cosas en movimiento. Normalmente, examinar bolsas de desechos hospitalarios tampoco es nuestra idea de pasar un buen rato. Pero, por otro lado, mucha gente —tanta, de hecho, que tenemos que conceder que son gente normal, al menos en sentido estadístico— busca las ficciones de terror con objeto de obtener placer de imágenes y descripciones que de ordinario les repulsan.

En pocas palabras, parece haber algo paradójico en el género de terror. Obviamente, atrae consumidores; pero parece hacerlo mediante lo expresamente repulsivo. Además, el género de terror da evidencias sobradas de ser placentero para su público, pero lo es por medio del uso del género de cosas que causan inquietud, angustia y desagrado. Así, diferentes maneras de clarificar la cuestión acerca de por qué el terror son preguntas «¿Por qué el público del género de terror es atraído por lo que habitualmente (en la vida cotidiana) debería repelerle (y le repelaría)?», o bien «¿cómo puede el público del género de terror encontrar un placer en lo que por naturaleza es angustioso y desagradable?».

En lo que sigue intentaré encontrar una respuesta comprehensiva o general a la pregunta acerca de lo que atrae al público del género de terror. Esto es, ensayaré la elaboración de un conjunto de hipótesis que proporcionen una explicación plausible del poder de atracción del terror en sus múltiples manifestaciones a lo largo y ancho de diferentes

siglos y décadas, de diferentes subgéneros y diferentes medios en los que se ha dado el terror. Sin embargo, al respecto es importante subrayar que, aunque se pueda avanzar una explicación general del género de terror, ello no excluye la posibilidad de que pueda complementarse con explicaciones adicionales de por qué una novela o una película particulares, un subgénero de terror particular o un ciclo particular en el que la historia de terror también tiene niveles especiales de atracción aparte de los que caracterizan de modo genérico al terror. Esto es, una explicación de los placeres o atracciones básicos del género de terror es compatible con explicaciones *suplementarias* acerca de por qué *La semilla del diablo* ejerce su particular fascinación; de cómo los relatos de hombres lobo, aunque comparten todos los alicientes de los relatos de fantasmas y otros cuentos de terror, tienen encantos propios; y de por qué los ciclos del terror, como el ciclo de películas de Hollywood de los años treinta, ganan poder de atracción desarrollando temáticamente preocupaciones especialmente adecuadas para el período en el que se hicieron.

Una teoría general del terror dirá algo acerca de las raíces probables de la atracción y el placer en todo el *genus* del terror, pero ello no niega que varias especies y especímenes del género tengan fuentes ulteriores de atracción y placer que correspondientemente requieran explicaciones *suplementarias*. En la mayor parte de los casos dichas explicaciones (suplementarias) serán desarrolladas por los críticos del género. Sin embargo, me gustaría tratar un caso particular aquí que es especialmente relevante para los lectores de este libro. Para concluir intentaré ofrecer una explicación de por qué en el presente el terror es tan irresistible, es decir, una explicación de por qué el ciclo de terror en el que nos encontramos ejerce una impresión tan dominante en su público constante y ávido, o sea en nosotros (o al menos en muchos de nosotros).

La paradoja del terror

En una sección anterior he explorado con relación al terror lo que se podría denominar la paradoja de la ficción, la pregunta de cómo puede ser que la gente sea afectada (es decir, se aterre) por lo que saben que no existe. En esta sección voy a examinar otra aparente paradoja propia del género: lo que se podría denominar la paradoja del terror. Esta paradoja tiene que ver con la pregunta de cómo es posible que la gente se sienta atraída por lo repulsivo. Es decir, la imaginería de la ficción de terror parece ser necesariamente repulsiva y, sin embargo, al género no parece que le falten seguidores. Además, no parece plausible considerar a estos seguidores —dado su gran número— como anormales o perversos sin caer en una petición de principio. No obstante, parecen buscar lo que, en ciertas descripciones, parecería natural que evitasen. ¿Cómo resolver este aparente acertijo?

Que las obras de terror sean en algún sentido al tiempo atractivas y repulsivas es esencial para la comprensión del género. Con demasiada frecuencia quienes escriben acerca del terror sólo subrayan un lado de esta oposición. Muchos periodistas, al tratar sobre una novela o una película de terror, sólo ponen el acento en los aspectos repelentes de la obra rechazándolos como repugnantes, indecentes y sucios. Sin embargo, por esta vía no se consigue ofrecer ninguna explicación de por qué la gente se interesa en participar en tales ejercicios. En realidad, convierte en inexplicable la popularidad del género.

Por otra parte, los defensores del género de terror o de un ejemplo específico del mismo suelen complacerse en lecturas alegóricas que hacen aparecer sus objetos como totalmente atractivos y que no reconocen sus aspectos repelentes. Así, se nos dice que el mito de Frankenstein es en realidad una parábola sobre el hombre arrojado-al-mundo,

un «solitario ser sufriente»¹. Pero, ¿dónde podemos encontrar en esta formulación alegórica una explicación de la finalidad del efecto inquietante de la imaginería de morgue? Esto es, si *Frankenstein* es en parte *La náusea*, también es en parte nauseabunda.

Los peligros de esta tendencia alegorizadora/valorizadora se pueden ver en alguna de las obras de Robin Wood, el mayor campeón del cine de terror contemporáneo. Acerca de *Sisters* escribe:

Sisters analiza las formas en las que se oprime a las mujeres en la sociedad patriarcal, que se pueden definir como la forma profesional (Grace) y la psicosexual (Danielle/Dominique)².

Habría que decir «quizás, pero...». En concreto, ¿qué hay de los asesinos desconcertantes y sangrientos y de los lazos salobres y fecales que atan a las hermanas siamesas? En general, la estrategia de Wood consiste en caracterizar a monstruos como héroes porque para él representan lo que la sociedad, en nombre de la normalidad (y a menudo de la familia nuclear), reprime inconscientemente. Sin embargo, al examinar lo que Wood tiene por aspectos emancipatorios y edificantes de los monstruos pierde de vista su naturaleza esencialmente repulsiva. Por supuesto que Wood no dice que sus monstruos cinematográficos no sean repulsivos; sin embargo, en sus explicaciones acerca de la poderosa fascinación que ejercen por la recurrente saga del retorno de lo reprimido sus rasgos terroríficos más repugnantes —aunque esenciales— se olvidan del todo.

No obstante, las obras de terror no se pueden describir ni como enteramente repelentes ni como enteramente atra-

¹ Frank McConnell, *Spoken Seen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975, p. 76.

² Robin Wood, «Sisters», en *American Nightmare*, Toronto, Festival of Festivals Publication, 1979, p. 60.

yentes. Estas dos formas de verlas pasan por alto la esencia del género. La aparente paradoja no puede ser simplemente ignorada tratando el género de terror como si contuviera una curiosa combinación de atracción y repulsión.

La necesidad de explicar la peculiar naturaleza del terror ya empezó a ser experimentada por escritores del siglo dieciocho. John y Anna Laetitia Aikin, en su ensayo «On the Pleasure Derived From Objects of Terror», escriben que «... el aparente deleite con el que nos demoramos en los objetos de puro terror, en el que nuestros sentimientos morales no se ven afectados en lo más mínimo y ninguna pasión parece excitarse salvo la depresiva pasión del miedo, es una paradoja del corazón... difícil de resolver»³. Por supuesto, esta cuestión no se planteaba exclusivamente ante los cuentos de miedo y de terror. Y con referencia a lo sublime y los objetos de terror, aproximadamente por la misma época, Hume publicó su escrito «Of Tragedy» en el que persigue explicar cómo el público de tales dramas «encuentra un placer proporcional a su aflicción»⁴. Hume, a su vez, cita a Jean-Baptiste Dubos y a Bernard Le Bovier Fontenelle como teóricos anteriores que se ocuparon del problema acerca de cómo se deriva placer de lo angustiante, mientras que los Aikins abordan este problema general en su escrito

³ John y Anna Laetitia Aikin, «On the pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment», en sus *Miscellaneous Pieces in Prose*, Londres, 1773, pp. 119-137. La hermana de John Aikin también publicó con el nombre de Anna Laetitia Barbauld.

Es cierto que en este artículo los Aikens no están escribiendo exactamente sobre lo que yo he llamado terror en este texto; sin embargo, sus preguntas están sugeridas por ciertas variedades de escritos que darían lugar al género de terror.

⁴ David Hume, «Of Tragedy», en *Of the Standard of Taste and Other Essays*, ed. de John W. Lenz, Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1965, p. 29. Este ensayo se publicó por primera vez en 1757 en las *Four Dissertations* de Hume. (Traducción española: «Sobre la tragedia», en *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989.)

«An Enquiry into those Kinds of Distress which excite agreeable Sensations»⁵. Y con referencia a lo sublime y los objetos de terror, Edmund Burke intenta explicar la forma en que el dolor puede dar lugar al placer en la parte IV, sección V, de su libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*⁶. Así, pues, la paradoja del terror es un caso de un problema más amplio, a saber, el de explicar el modo en que la presentación artística de acontecimientos y objetos que normalmente producen aversión puede dar lugar al placer o puede despertar nuestro interés.

Sin embargo, antes de considerar algunas de las soluciones dadas a este enigma en el siglo dieciocho —algunas de las cuales, creo, todavía pueden sugerir respuestas genéricas útiles al problema del terror— será instructivo recordar algunas de las diversas respuestas al problema más recientes y conocidas, aunque sólo sea para conseguir una idea del perfil y las limitaciones existentes para dar con una explicación general del atractivo del género de terror.

Pavor cósmico, experiencia religiosa y terror

Una autoridad a menudo citada en las explicaciones ensayadas del terror es H. P. Lovecraft, un estimado autor del género que también escribió un influyente tratado titulado *Supernatural Horror in Literature*⁷. Según Lovecraft, el te-

⁵ John y Anna Laetitia Aikin, «An Enquiry into those kinds of Distress which excite agreeable Sensations; with a Tale», en *Miscellaneous Pieces in Prose*, pp. 190-219.

⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968, pp. 134-135. El tratado de Burke se publicó originalmente en 1757. (Traducción castellana: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Arquitectura, 1985.)

⁷ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Dover Publications, 1973. (Traducción castellana: *El horror en la literatura*).

rror sobrenatural evoca temor y lo que denomina «miedo cósmico». Que una obra de terror evoque miedo cósmico es para Lovecraft, de hecho, la marca identificativa del género. Así escribe:

Una prueba de lo realmente misterioso es simplemente ésta: si ha excitado o no en el lector un sentido profundo de pavor y de contacto con esferas y poderes desconocidos; una sutil actitud de escucha atemorizada, como del batir de unas alas negras o como el arañar de unas formas del otro lado del límite último del universo conocido⁸.

El miedo cósmico para Lovecraft es una potente mezcla de miedo, repulsión moral y asombro. Dice de él: «Cuando a este sentido del miedo y del mal se le añade la inevitable fascinación del asombro y la curiosidad es que ha nacido un compuesto de emoción aguda y provocación imaginativa cuya vitalidad por necesidad tiene que perdurar tanto como la raza humana misma»⁹. La capacidad para esta sensación de miedo, que Lovecraft considera paralela al sentimiento religioso, es instintiva. Los seres humanos, al parecer, nacen con un tipo de miedo a lo desconocido que raya en el pa-

tura, Madrid, Alianza, 1984.) En 1927 y 1945 se publicaron distintas versiones de esta monografía. El texto es influyente en dos sentidos. Primero, ofrece ciertas normas relativas a los efectos y métodos de las ficciones de terror que fueron importantes para la mayor parte de los escritores de terror que siguieron los pasos de Lovecraft. Segundo, su enfoque histórico al tema me parece haber sido imitado en la mayor parte de los ensayos para dar una aproximación general al terror. Es decir, a diferencia del presente libro, la mayor parte del texto de Lovecraft se ocupa de narrar la historia del género de terror y me parece que este enfoque narrativo para la explicación del género es el modo estándar de examinarlo. Véase, por ejemplo, el interesante texto de Stephen King, *Danse Macabre*, Nueva York, Berkeley Books, 1987.

⁸ Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 16.

⁹ Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 14.

vor. Así, la atracción del terror sobrenatural es que provoca una sensación de pavor que confirma la convicción humana profundamente asentada acerca del mundo, a saber, que contiene vastas fuerzas desconocidas¹⁰.

Esta capacidad para el pavor, presumiblemente en detrimento de nuestra cultura, se degrada por lo que se denomina «sofisticación materialista». No obstante, la gente sensible, dotada de imaginación y con la capacidad de distanciarse de la vida cotidiana, puede ser llevada a tomar conciencia de ella, conciencia que equivale a la aprehensión de «una suspensión o derrota maligna y particular de aquellas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia contra los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable»¹¹.

Aunque es difícil conjuntar todo esto, lo esencial de la teoría de Lovecraft parece ser que la literatura de miedos cósmicos atrae porque confirma alguna intuición instintiva acerca de la realidad, una intuición negada por la cultura de la sofisticación materialista. Esto es algo análogo al senti-

¹⁰ En su introducción a *Hardshell* en la serie de antologías *Night Visions*, Clive Barker ofrece una explicación previsiblemente antilovecraftiana de la fuente del atractivo del género de terror. En oposición implícita a la tendencia más mística de Lovecraft, Barker ve el terror desde un punto de vista terrenal. Los relatos de terror dramatizan «nuestra confrontación como espíritus con la brutal dimensión de nuestra condición física», algo cuyo reconocimiento se nos dice que evitamos continuamente. El principal problema que veo en el enfoque de Barker en tanto que caracterización general del terror es que no logra explicar por qué, si el terror atrae debido a su presentación del saber reprimido acerca del deterioro corporal, tiene que hacerlo con todos los arcos sobrenaturales esenciales al género. Por otro lado, la introducción de Barker es muy informativa acerca de su propia concepción de la ficción de terror en tanto que *relatos del cuerpo*, pues esta concepción subyace visiblemente a sus contribuciones inmensamente originales al género en tanto que escritor, cineasta y experto.

¹¹ Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 15.

miento religioso de pavor, una aprehensión de lo desconocido cargada de asombro.

Personalmente encuentro difícil decir si esto se supone que es importante desde un punto de vista principalmente objetivo o principalmente subjetivo. La interpretación objetiva sería que la literatura de terror sobrenatural despierta emocionalmente nuestro sentido de que *realmente* hay cosas en el cielo y en la tierra no sancionadas por el materialismo sofisticado. La interpretación subjetiva se mantendría neutral acerca de lo que existe, pero sostendría que la literatura sobre terror sobrenatural mantiene vivo el *sentimiento instintivo* de pavor ante lo desconocido. Si esta última interpretación es lo que Lovecraft tiene en mente, debemos admitir que no dice por qué es importante conservar este sentimiento de pavor o miedo cósmico. Tal vez cree que es parte esencial de aquello en que consiste ser un ser humano (es decir, responder humanamente al mundo), o, atendiendo a otro aspecto relacionado con éste, porque es un correctivo indispensable de la marea deshumanizadora de la sofisticación materialista.

Pero, en cualquier caso, está claro que el terror sobrenatural literario —que por medio de lo antinatural morboso (lo repulsivo) evoca un miedo cósmico— es atrayente porque este tipo de pavor responde a algún tipo de intuición humana primordial o instintiva acerca del mundo o la restaura. El hecho de que Lovecraft responda a la cuestión de cómo algo angustiante, como el miedo, pueda ser positivamente irresistible en términos de miedo cósmico puede que no sea tan circular como suena. El miedo es desagradable y de modo natural se evitaría; pero el miedo cósmico no es simple miedo, sino pavor, miedo combinado con alguna clase de dimensión visionaria que se siente intensa y vitalmente. Así, el miedo cósmico o pavor, si hay tal cosa, podría ser deseable en una forma en la que el miedo *simpli-citer* no lo es.

La relación en el género de terror entre lo repulsivo y este sentido del pavor es que lo antinatural morboso es lo que lo desencadena. Así, buscamos lo morboso antinatural en la literatura de terror para poder experimentar pavor, un miedo cósmico con una dimensión visionaria que se corresponde con visiones instintivas humanas del universo. Lo antinatural morboso es un medio para el pavor y se le persigue no por sí mismo sino por el estado que induce en el público. Formulado de un modo menos abstracto: Lovecraft parece pensar que la literatura sobrenatural proporciona algo parecido a la experiencia religiosa así como la reacción correspondiente contra alguna concepción del mundo disecadora y positivista. Por esta razón las personas «sensibles» la buscan¹².

En las pocas páginas en las que Lovecraft trata del origen y la fuerza irresistible del terror sobrenatural consigue sugerir un sorprendente número de supuestos de toda clase —algunos psicológicos, algunos sociológicos y otros metafísicos—, al tiempo que también hace un gran número de afirmaciones, aunque más bien vagas. Sin duda necesitaríamos mucho espacio para dismantelar estos puntos de vista, en parte porque requeriría mucho tiempo elaborarlos interpretativamente hasta el punto de que se pudieran utilizar provechosamente en la argumentación. Sin embargo, se puede apuntar brevemente contra el procedimiento de Lovecraft que no sólo revela sus defectos, sino que también evidencia un problema recurrente a la hora de responder a la paradoja del terror.

Anteriormente observé que Lovecraft no sólo localiza lo positivamente irresistible del género en lo que provoca miedo cósmico; también considera que el miedo cósmico es de-

¹² Indudablemente habría ciertos desacuerdos entre los comentaristas acerca de si el público del género de terror encuentra la mejor descripción en el término «sensible».

finitorio del género de terror sobrenatural. En otras palabras, Lovecraft clasifica y a la vez *elogia* las obras de terror mediante el mismo estándar. De este modo, cualquier candidato a la clase de terror sobrenatural no será incluido en dicha clase si no logra realizar el elogiado servicio de provocar miedo cósmico.

Pero seguramente hay muchos relatos de terror que no logran despertar miedo cósmico, un sentimiento que va ligado a una visión del mundo y que limita con la experiencia religiosa. En realidad, muchos relatos de terror parecen ser totalmente ajenas al gran proyecto (¿filosófico?) de provocar pavor cósmico. Examinando mi biblioteca doy con *Crabs on the Rampage*, de Guy N. Smith (autor de *The Origin of the Crabs*, *Crabs' Moon*, y demás). Supongo que es un ejemplo incuestionable del género de terror, pero no evoca ni miedo cósmico ni pavor. Los cangrejos provocan lo que llamamos terror-arte, pero el terror-arte no es necesariamente la confirmación de una concepción del mundo (una concepción paralela a la religión) ni la negación de otra (la de la sofisticación materialista)¹³.

Como consecuencia, sin duda Lovecraft estaría tentado de rechazar *Crabs on the Rampage* como miembro de la clase de la literatura de terror sobrenatural. Pero eso es arbitrario. El pavor es (tal vez) efecto de una relativamente elevada perfección del género, pero no su mismo signo. Esto es, un relato de terror que provoca pavor (probablemente) será un relato de terror muy bueno; será recomendable; pero la bondad, como admite cualquiera que conoce el género, no es una de sus cartas de presentación invariables. El estándar clasificatorio de Lovecraft para la inclusión en el género es demasiado estrecho; en realidad, privilegia una forma de bondad, de mérito o de perfección en el género.

¹³ En realidad, muchos relatos de terror con una urgencia por explicarlo todo parecen imitar la sofisticación materialista.

Mi sospecha es que, en realidad, el pavor, el miedo cósmico y las experiencias cuasi-religiosas son efectos raros de la ficción de terror sobrenatural. Pueden darse en algunas de las obras de Charles Williams en las que hay elementos propicios para ello. Pero en la mayor parte de la literatura de terror ni se evocan ni parece que se pretenda evocarlos. La fijación de Lovecraft con el miedo cósmico como característica definitoria de la literatura de terror parece ser de hecho un asunto de tomar sus propias preferencias por un tipo de propiedad como criterio para la pertenencia al género. Es decir, Lovecraft confunde lo que él considera como un nivel de perfección en el género con lo que lo identifica.

El acento de Lovecraft en el miedo cósmico y el pavor encajan bastante bien con candidatos como «Willow», de Algernon Blackwood, porque en ese relato se afirman directamente los sentimientos de pavor y la intuición cósmicos. No es ningún misterio que Lovecraft encuentre en él uno de los mejores cuentos de terror sobrenatural. Lo es en parte por las razones que Lovecraft da. Sin embargo, lo que le convierte en un cuento de terror particularmente recomendable no debería transformarse en algo exigible a cualquier obra del género.

Además, si ello es correcto, entonces tiene consecuencias inmediatas para lo que Lovecraft dice con respecto a la atracción irresistible que el género tiene para su público, pues si el pavor no es el efecto común del género, entonces el atractivo del género en su conjunto —aparte de aquellos especímenes del mismo que tratan del miedo cósmico— no se puede explicar por referencia a él. Así pues, las nociones de miedo cósmico, pavor y sentimiento cuasi-religioso no son lo suficientemente abarcadoras o generales para describir lo irresistible de las obras comunes del género. No resuelven la paradoja del terror para el caso típico.

El miedo cósmico puede ser relevante para explicar por qué algunas obras de terror atraen a su público (aunque sos-

pecho que no tantas como las que Lovecraft pensaba); pero no es suficientemente fundamental para explicar el atractivo del terror en general. Esta cuestión puede que no se vea claramente al leer a Lovecraft, ya que, dado el esquema clasificatorio de las cosas que supone, el género se identifica en términos del miedo cósmico; pero una vez que hemos visto que su esquema clasificatorio representa en realidad una preferencia encubierta por un tipo de efecto aterrador recomendable (posible), nos damos cuenta que el miedo cósmico es una fuente especial de interés, que tiene lugar sólo en algunas obras de terror, y que no es lo suficientemente general para dar cuenta de la fascinación genérica del género.

La analogía entre nuestra respuesta al terror y el sentimiento religioso así como la referencia a alguna clase de sentimientos instintivos —especialmente desde el punto de vista de lo que está ausente o es negado en una cultura materialista o positivista— está presente no sólo en Lovecraft sino que suele citarse en otras explicaciones del terror. El espacio del que disponemos no nos permite una discusión de todas las formas en las que estos factores son elaborados para convertirlos en explicaciones del terror. Pero en este punto pueden ser útiles algunas observaciones sobre las limitaciones de referirse a estas nociones.

En primer lugar, la experiencia del terror sobrenatural en las artes se compara con frecuencia por analogía con la experiencia religiosa. Hay que suponer que si esta analogía fuera convincente, entonces ir tras el terror-arte no sería más inteligible que ir tras la experiencia religiosa, con todos los costes que ello tiene. Tal vez ambas satisfacen una convicción instintiva en algo más allá de nuestros conceptos ordinarios; tal vez estimular dicha convicción compensa todos los displaceres y ansiedades que puede implicar, particularmente, habría que añadir, en tiempos materialistas y/o positivistas.

Hay aquí muchas afirmaciones sustantivas cuya discusión nos llevaría fuera del ámbito de este libro. Sin embar-

go, podemos evitar muchas de ellas muy legítimamente preguntando simplemente si la analogía entre la experiencia del terror-arte y la experiencia religiosa es adecuada. Porque si no lo es, entonces las explicaciones fallan, no importa cuán verdaderos sean nuestros anhelos instintivos (si es que los tenemos).

La analogía entre el terror y la experiencia religiosa se suele establecer, implícita o explícitamente, en términos del análisis de la experiencia religiosa o *numinosa* desarrollado por Rudolf Otto en su extremadamente influyente muy leída obra protofenomenológica clásica, *Lo santo*¹⁴. Ignoro si ese análisis de la experiencia religiosa es correcto; sin embargo, es un análisis al que los estudiosos recurren, a sabiendas o no, cuando establecen una correlación entre el terror y la experiencia religiosa. Así, pues, parece pertinente preguntar si la experiencia del terror en la literatura es paralela a la experiencia religiosa o numinosa tal como Otto la conceptualiza.

Para Otto la religión tiene un elemento irracional, un objeto inefable al que se refiere con el término *numen*. Este es el objeto de la experiencia religiosa o experiencia *numinosa*. Los términos en los que se caracteriza dicha experiencia, como es bien sabido, son *mysterium tremendum fascinans et augustum*. Es decir, el objeto de la experiencia religiosa —y en este caso ayuda estar pensando en algo como Dios— es tremendo, causa miedo en el sujeto, una sensación paralizante de ser abrumadoramente sobrepasado, de ser dependiente, de no ser nada, de no valer nada. El numen es pavoroso, da lugar a un sentimiento de pavor¹⁵. El numen es

¹⁴ Rudolf Otto, *The Idea of the Holy: An Enquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, traducción de John W. Harvey, Londres, Oxford University Press, 1928. (Traducción castellana: *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial.)

¹⁵ Otto, *Idea of the Holy*, pp. 12-24.

también misterioso; es lo totalmente otro, más allá de la esfera de lo corriente, de lo inteligible y lo familiar hasta el punto de que produce estupor, un sentimiento de maravilla, una estupefacción que deja sin habla, una suerte de asombro absoluto¹⁶. Este encuentro con lo totalmente otro no aterra simplemente al sujeto, también lo *fascina*. En realidad, su tremenda energía y perentoridad (*tremendum*) excita también nuestra reverencia (de ahí que sea *augustum*).

Ahora bien, si leemos esta fórmula de modo vago y descontextualizado es fácil establecer correlaciones entre la mayor parte (aunque no toda) de ella y lo que podría decirse de los objetos de terror-arte. Los objetos de terror-arte tienen poder, es decir, son temibles, y generan una sensación paralizante de ser abrumadoramente sobrepasado; son misteriosos en la manera en que asombran, dejándole a uno sin habla y estupefacto por la aparición de lo otro, si la ficción es ingeniosa. Al mismo tiempo, ello fascina al público, y quizás incluso fascina a los personajes de ficción¹⁷, lo cual puede explicar la parálisis que con frecuencia los atenaza.

Pero éstas sólo son correlaciones extremadamente oblicuas. El numen de Otto es enteramente distinto. Se resiste a la aplicación de predicados e incluso a la predicabilidad misma¹⁸. Pero éste no es el caso con los monstruos de terror, porque aunque no puedan nombrarse sin vacilaciones, desde el punto de vista de los conceptos establecidos de la cultura se pueden situar en términos de conceptos tales como combinaciones, magnificaciones, etc., de lo que ya existe. Esto es, los monstruos no son totalmente distintos, sino que derivan su aspecto

¹⁶ Otto, *Idea of the Holy*, p. 26.

¹⁷ En uno de los puntos nodales del desenlace de *The Hunting Season* de John Coiné leemos: «April tragaba saliva a la vista de la pequeña criatura, la extraña niña de alabastro que yacía sobre las hojas sucias. Sin embargo, no podía apartar la mirada. La niña le repelía y le fascinaba».

¹⁸ Philip C. Almond, *Rudolf Otto: An Introduction to His Philosophical Theology*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, p. 69.

repulsivo de ser, por así decirlo, deformaciones realizadas sobre lo conocido. Los monstruos no desafían la predicación, sino que mezclan propiedades en formas no corrientes. No son totalmente desconocidos, y ello es probablemente lo que explica su característico efecto: el asco. Uno tampoco se siente sin valor ante los monstruos de terror (o dependiente de ellos) como podría ocurrir ante una deidad.

Como es *tremendum*, el numen provoca no sólo fascinación, sino que también es augusto, objetivamente valioso, y merece ser reverenciado. Realmente esto no encaja en absoluto en el caso del terror. Las más de las veces no nos sentimos impulsados a honrar al monstruo. Es cierto que hay algunas tramas argumentales de terror en las que honrar al monstruo –Satán, Rawhead Rex, Drácula, los Grandes Primordiales, etc.– puede ser parte de la historia. Pero esto es verdad sólo en algunos casos –y, por consiguiente, no es una característica del género de terror–; e incluso en dichos casos se presenta sólo en algunos de los personajes del relato y no en el público. Es decir, la lectura del aquelarre de «Secret Worship», de Blackwood, no nos empuja a convertirnos en hierofantes de Lucifer. Además, sospecho que el propio Otto no habría aprobado que su caracterización de la experiencia numinosa fuera extrapolada en el terror; en su opinión, el terror a los demonios y el miedo a los fantasmas representa un estadio inferior de desarrollo que el de la experiencia religiosa¹⁹. Así pues, intentar explicar el poder de atracción del terror sobre la base de una analogía con el poder de atracción de la experiencia religiosa parece arbitrario porque no está claro que la analogía entre la experiencia religiosa y la experiencia del terror-arte sea fiable²⁰.

¹⁹ Para una exposición de cómo el terror demoníaco no llega a ser experiencia numinosa, véase Almond, *Rudolf Otto*, pp. 80-81.

²⁰ Aunque no trataré este asunto extensamente, también quiero negar que el atractivo del terror-arte pueda desarrollarse a partir de una

De modo semejante, hay algo forzado en la hipótesis de que el terror funciona algo así como tener sentimientos religiosos en una época materialista o positivista, pues la religión, incluso la religión extática, está con facilidad al alcance de la gente en culturas irreligiosas como la de Estados

analogía con lo sublime. En lugar de alargar el argumento, apelaré primero a la autoridad de Kant, nuestro primer arquitecto del concepto de lo sublime. En la sección 48 de la «Analítica de lo sublime» de su *Crítica del Juicio* escribe Kant: «Sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra *toda satisfacción estética*, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella». El subrayado es añadido. Aquí Kant argumenta que toda satisfacción estética es enemiga del asco. No estoy completamente seguro de que esto sea correcto; sin embargo, al menos sugiere una razón inicial para sospechar que el terror-arte no se puede asimilar a la noción kantiana de lo sublime, que es la mejor caracterización lograda del mismo. Desde luego, ello no es decisivo. Cito a Kant para evitar lo que sería una exposición de lo sublime extremadamente detallada con el fin de mostrar que se ajusta mal al terror-arte. Como Kant, aunque tal vez por diferentes razones, creo que el elemento de repulsión requerido en el terror-arte impide el tipo de respuesta generada tanto por lo sublime matemático como lo sublime dinámico.

Edmond Burke, como es bien sabido, ofrece una explicación algo distinta de lo sublime. Para él los objetos aterradores pueden causar placer sublime sólo en caso de que no estemos amenazados por dicho objeto. Burke no considera que el asco pueda aparecer en este contexto. Pero en este caso pienso que las observaciones de Kant son relevantes, porque si nos repugna un objeto estamos, en la jerga de Burke, doloridos por su causa —auténticamente doloridos por él— y ello no se corresponde con la distancia que según Burke requiere lo sublime. Como Kant sugiere, el asco impide lo sublime. Esto no es una crítica directa a la noción burkeana de lo sublime. Es más bien una consideración que debería advertirnos contra las tentativas de asimilar el terror-arte a lo sublime burkeano.

Unidos donde prospera el género de terror (aunque los presidentes son aficionados a la astrología). Si la experiencia religiosa es realmente lo que la gente desea puede conseguirla directamente sin tener que echar mano de sustitutos como la ficción de terror.

Tampoco parece útil relacionar el terror con alguna clase de instintos atávicos. Supongamos que la imaginería del terror proviniera de antiguas indicaciones del animismo y de alguna clase de pensamiento totémico literal que forma parte de la especie. Sin embargo, eso culturalmente sin restaurar nociones de una memoria de la raza. Además, si el instinto en este caso es alguna clase de miedo instintivo, entonces evocarlo no resolverá la paradoja del terror, porque hemos de seguir suponiendo que el miedo instintivo, como el simple miedo de siempre, es algo que comúnmente queremos evitar.

Por supuesto, frases como «miedo instintivo» pueden ser en realidad una especie de taquigrafía para la complicada idea de que en la cultura positivista, materialista y burguesa en la que vivimos ciertas emociones y miedos que eran comunes entre nuestros ancestros de las cavernas ahora son raros, y que esas emociones pueden recuperarse en alguna medida en la recepción de ficciones de terror. Podríamos decir que emocionarse, incluso atemorizarse (aunque sea estéticamente), alivia la suavidad emocional de algo llamado la vida moderna²¹.

²¹ Tenemos que preguntarnos si cuando el atractivo del terror se contrasta con el materialismo y el positivismo entre estos últimos hay que incluir algo como el gusto por las explicaciones racionalistas. Porque si este es el caso, entonces es difícil ver cómo puede sostenerse dicho contraste dado que en muchas de las ficciones de terror —en su impulso interno— imitan las explicaciones racionalistas. Es decir, aunque las explicaciones que proporcionan las ficciones de terror acostumbran a ser manifestamente insensatas, imitan, no obstante, las formas de una explicación racional. Así, pues, el terror no parece proporcionar una vía de escape de las

El supuesto implícito en este caso es que encontrarse en un estado emocional es algo revitalizante y, si no tenemos que pagar el precio del estado emocional (a la manera, por ejemplo, en que el miedo común exige peligro), entonces consideraremos que estar en dicho estado merece la pena²². Ahora bien, puede ser cierto que algunos estados emocionales sean revitalizantes (esto es, que proporcionen una fuente de adrenalina) y que los busquemos por esa razón si no hay riesgo en ello. Puede parecer también que esto nos dé parte de las razones que reclama la ficción de terror. Pero puede ser igualmente cierto que esa es la razón por la que resulta atractiva la ficción de aventuras, la de amor, el melodrama, etc. Es decir, si la cuestión es que encontrarse en un estado emocional distanciado (sea lo que sea lo que ello signifique) —instintivo o de otra clase— es parte de lo que explica nuestra atracción por el género de terror, entonces no tenemos una explicación muy específica porque ello probable-

explicaciones racionalizadoras porque una gran parte de las obras suele celebrar, o al menos explora, la forma de dichas explicaciones.

Otra variación del tema de los instintos consiste en decir que las ficciones estéticas nos permiten realizar alguna clase de juego primordial con la muerte. En su «Aesthetics of Fright» (*American Film*, vol. 5, n.º 10, septiembre de 1980) Morrie Dickstein establece una analogía entre la recepción de ficciones de terror y las atracciones de un parque como si ello suministrara una explicación relacionada con el instinto de muerte. Escribe Dickstein: «Las películas de terror son un modo seguro y rutinario de jugar con la muerte, al igual que subir a las montañas rusas o saltar en paracaídas en un parque de atracciones. Siempre hay *alguna* posibilidad por remota que sea de que el vehículo salte de las vías —de otro modo no se produciría la emoción—, pero este viaje mortal es esencialmente un sustituto». Esta analogía, sin embargo, es completamente insensata y no explica nada. No hay riesgo de morir viendo películas de terror, digan lo que digan los padres mortificadores. ¿En qué estaría pensando Dickstein?

²² La idea de que el terror resulta atractivo simplemente porque es emocionalmente revitalizador se propone con frecuencia. Por ejemplo, véase la introducción de Frank Coffey a su antología *Masters of Modern Horror*.

mente desempeñará un papel (si es que en algún sitio desempeña un papel explicativo) en la explicación de la atracción experimentada por el público de cualquier género popular²³.

Otra forma de explicar la atracción por el terror —una forma que puede conectarse con elementos de la explicación religiosa—, consiste en decir que los seres terroríficos —como divinidades y demonios— nos atraen a causa de su poder. Inducen pavor. Por decirlo así, podríamos decir que nos identificamos con los monstruos a causa del poder que poseen, los monstruos son figuras que satisfacen deseos. En secciones anteriores de este libro he sido cauteloso con la noción de identificación. Sin embargo, puede formularse

²³ Un argumento hasta cierto punto en esta línea es que parece haber desarrollado Burke en su *Enquiry*. En su examen de lo sublime, que él asocia con objetos de terror, piensa que el dolor que normalmente asociaríamos a dichos objetos resulta aliviado por el hecho de que no nos sentimos amenazados por ellos. Para Burke, el alivio del dolor, a su vez, causa un deleite. Burke postula también un principio racional para la búsqueda de este tipo de deleite. Del mismo modo que nuestro cuerpo necesita ejercicio para no atrofiarse, así también *nuestros nobles sentimientos* precisan ejercicio. La búsqueda de los objetos del sentimiento de lo sublime (como lo gigantesco, lo oscuro, lo tenebroso, etc.) en circunstancias que no representen una amenaza para nuestra autoconservación, mantiene nuestros sentimientos nobles libres de anquilosamientos.

El problema de esta explicación es, por supuesto, que no nos da ninguna razón de por qué debería buscarse en particular el género de terror. ¿No buscaríamos cualquier clase de objeto atemorizante? En cierto modo esta no es una crítica justa para con Burke, ya que no pretendía ofrecernos un análisis del terror. Pero es un problema para cualquiera que quiera extender al terror un análisis de tipo burkeano. Por lo demás, no está claro que debamos aceptar la analogía de Burke entre ejercicio corporal y ejercicio emocional. Y aun cuando la aceptáramos podríamos preguntar si toda emoción merece el ejercicio justificatorio que Burke defiende. Considerando la estúpida improbabilidad de que jamás nos encontremos con un monstruo terrorífico, ¿qué objeto tendría que ejercitemos nuestro noble sentimiento de terror-arte?

neutralmente este punto de vista en términos de admiración. Podría argumentarse que admiramos tanto el poder que tienen los monstruos que pesa más que el asco que provocan.

Esta explicación encaja muy bien con algunos casos. Con figuras como Melmoth el Errabundo, Drácula y Lord Ruthven (en *El vampiro* de John Polidori) la entidad del monstruo es seductora y parte de su carácter seductor tiene que ver con su fuerza. Pero nos encontramos de nuevo con que los zombis de *La noche de los muertos vivientes* no son seductores ni tampoco es una fuente de admiración su poder ineludible; de su lado está sólo el número. De este modo, la —llamémosla así— explicación del terror que apela a la *admiración por el mal* no sirve como explicación del género en su conjunto. Aunque es útil para explicar algunos aspectos de la atracción de alguno de los subgéneros del terror, no abarca todo el terror en general²⁴.

²⁴ En *The Paradox of Cruelty*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, pp. 63-84, Philip Hallie ofrece una teoría del terror que incluye no sólo el miedo y el asco sino también la atracción, concretamente la atracción por la criatura terrorífica o, en la terminología de Hallie, el victimizador. Para Hallie el terror implica ocupar imaginariamente no sólo la posición de la víctima (lo que pone en juego el miedo y la repulsión), sino también la posición de quien aterroriza a la víctima. Melmoth el Errabundo es el ejemplo preferido de Hallie. Ahora bien, pienso que Philip Hallie no dice gran cosa que sea de utilidad para *este tipo de terror*, sino que él trata de un tipo o subgénero de terror cuando observa (e interpreta con perspicacia) la forma en que dichos monstruos seducen a su público, porque no todos los monstruos del género de terror son seductores; muchos de ellos (¿La Mancha?) no pueden resultar seductores aun cuando pueden ser muy poderosos. Así, pues, la idea de que la atracción del género de terror echa sus raíces en el poder de atracción de los monstruos, aunque proporciona útiles observaciones en subgéneros que implican figuras como Drácula, no es teóricamente adecuada para el terror en general.

El psicoanálisis del terror

Hasta ahora en mi examen de las tentativas más conocidas de explicar el atractivo del terror no he mencionado al psicoanálisis. Hoy en día ésta es la vía indudablemente más popular para explicar el terror. Además, aunque resulte —como argumentaré— que el psicoanálisis no ofrece una explicación *completa* del terror, el psicoanálisis puede tener mucho que decir acerca de obras particulares, subgéneros y ciclos del género el terror, aunque sólo sea porque varios mitos, imágenes e interpretaciones²⁵ psicoanalíticas han sido objeto de una apropiación continuada y creciente por parte del género a lo largo de todo el siglo XX. Esto es, si el psicoanálisis no proporciona una teoría del terror exhaustiva, sigue siendo el caso que la imaginería psicoanalítica suele informar reflexivamente las obras del género, lo cual convierte al psicoanálisis en imprescindible para la interpretación de casos específicos del género. En otras palabras, el psicoanálisis puede aún ser inevitable al examinar el género —o, más concretamente, ciertos ejemplos del género— tanto si ofrece como si no ofrece una adecuada teoría general del género y de su poder de atracción.

No hace falta decir que hay muchas formas en las que se ha integrado o puede integrarse el psicoanálisis en explicaciones del género. La falta de espacio, y tal vez de paciencia, no nos permite un examen detallado de todas ellas, ni siquiera de un número sustancial. En lo que sigue repasaré algunas de las que entiendo que son las afirmaciones más potentes del psicoanálisis por lo que hace a lo que he denominado la paradoja del terror. Y aunque sospecho que no proporcionan una respuesta completa a las preguntas que aquí planteamos, no

²⁵ Es decir, que algo así como una sunción del psicoanálisis en la imaginería del género de terror es algo que a menudo se produce en obras de terror concretas, por ejemplo, la película *El planeta prohibido*.

negaré que para ciertos casos —determinadas ficciones, subgéneros o ciclos— la perspectiva psicoanalítica puede sumarse a nuestra comprensión del material. Éste será el caso menos controvertido allí donde los ejemplos concretos de terror estén influidos por los mitos psicoanalíticos o donde la imaginaria psicoanalítica misma converge con mitos culturales significativos (y, por tanto, coincide con mitos análogos en determinadas ficciones de terror).

Cuando empecé por primera vez a estudiar seriamente el terror me vi atraído por el modelo psicoanalítico de explicación²⁶, específicamente el desarrollado por Ernest Jones en su obra *La pesadilla*²⁷. Este enfoque me pareció especialmente fecundo porque era sensible a la esencial ambivalencia que el terror parece presentar: la de despertar a un tiempo atracción y repulsión. Así, el modelo psicoanalítico desarrollado por Jones parecía particularmente adecuado para la tarea de analizar el terror, pues permitía avanzar en lo que he llamado la paradoja del terror.

En *La pesadilla*, Jones hace un análisis de cuño freudiano —es decir, basado en el cumplimiento de los deseos— de las pesadillas para desentrañar el significado simbólico y la estructura de figuras de la superstición medieval como el incubo, el vampiro, el hombre lobo, el demonio y la bruja. Un concepto central en el tratamiento que Jones da a la imaginaria de las pesadillas es el conflicto o la ambivalencia. Los productos del sueño suelen ser simultáneamente atractivos y repulsivos en la medida que funcionan para enunciar tanto un deseo como su inhibición. Jones escribe:

²⁶ Véase mi artículo «Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings», en *Film Quarterly*, 34 (1981), n.º 3, primavera. Una versión ampliada de este texto apareció en Moshe Lazar (ed.), *The Anxious Subject: Nightmares and Daymares in Literature and Film*, Malibu, Udena Publications, 1983.

²⁷ Ernest Jones, *On the Nightmare*, Londres, Liveright, 1971. (Traducción castellana: *La pesadilla*, Buenos Aires, Paidós, 1967.)

La razón de por qué el objeto visto en una pesadilla es terrible u horrible es simplemente que la representación del deseo subyacente no está permitida en forma desnuda, de manera que el sueño es, de un lado, un compromiso del deseo y, de otro, del miedo intenso correspondiente a la inhibición²⁸.

Según Jones, los vampiros de la superstición, por ejemplo, tienen dos atributos constitutivos fundamentales: vuelven de la muerte y beben sangre. El vampiro mítico, en la medida que se opone al vampiro contemporáneo del cine y de la pulp fiction, primero visita a sus parientes. Para Jones ello tiene que ver con el anhelo de los parientes de que el ser amado regrese de la muerte. Pero se carga a la figura de terror. Lo que produce miedo es chupar la sangre, cosa que Jones asocia con la seducción. Dicho brevemente, el deseo de un encuentro incestuoso con el pariente muerto se transforma, mediante una forma de negación, en un asalto; y atracción y amor se transforman en repulsión y sadismo. Al mismo tiempo, por una proyección, los vivos se retratan a sí mismos como víctimas pasivas, atribuyendo a los muertos una dimensión activa que permite el placer sin culpa. Es decir, los muertos se presentan como agresores culpables mientras que los vivos son víctimas supuestamente desgraciadas (y, por tanto, «inocentes»). Finalmente, Jones no sólo relaciona el chupar la sangre con el abrazo agotador del íncubo, sino también con una combinación regresiva del chupar y morder característica de la fase oral de desarrollo psicosexual. Por negación —la transformación del amor en odio—, por proyección —mediante la cual el muerto deseado se convierte en activo y el vivo deseante en pasivo—, y por regresión —de la sexualidad genital a la oral— la leyenda del vampiro satisface deseos incestuosos y necrófilos amalgamándolos en una iconografía que produce miedo.

²⁸ Jones, *On the Nightmare*, p. 78.

Es decir, para Jones las pesadillas y las figuras de pesadilla como los vampiros —o sea, la estofa misma de la ficción de terror— nos atraen porque manifiestan deseos, especialmente deseos sexuales. Pero estos deseos están prohibidos o son reprimidos. No pueden ser reconocidos abiertamente. Aquí es donde entra en juego la imaginería terrorífica y repulsiva. Disfraza o enmascara los deseos que no se pueden reconocer. Funciona como un camuflaje; quien sueña no puede ser culpabilizado por estas imágenes por su censor interior ya que éstas le acosan; le producen miedo y las encuentra repulsivas, de manera que no se puede decir que disfrute con ellas (aunque en realidad goza de ellas en tanto en cuanto expresan deseos psicosexuales profundos, aunque travestidos). La repulsión y el asco que provoca la imaginería de terror es el precio que paga el que sueña por haber realizado su sueño.

Jones desarrolló esta hipótesis para analizar cierta clase de sueños, a saber, las pesadillas, y lo aplicó a las que había observado que eran figuras recurrentes en ellas. Sin embargo, no es difícil extender este tipo de análisis a las ficciones de terror, especialmente si, como Freud, se está dispuesto a mirar la ficción popular como una forma de satisfacción de los deseos²⁹. En esta ampliación las imágenes de terror de este género representan formaciones de compromiso. Su aspecto repulsivo enmascara y hace posibles varios tipos de satisfacción del deseo, especialmente los de tipo sexual. El aparente carácter seductor de Drácula no es resultado de una percepción errónea; Drácula encarna un deseo, de hecho un deseo incestuoso. El público puede negarlo ante su censor alegando en su defensa que está aterrado ante el vampiro. Pero se trata en realidad de un truco. La repulsión

²⁹ Véase el artículo de Sigmund Freud, «The Poet in Relation to Daydreaming», en la antología *Character and Culture*, ed. De Philip Rieff, Nueva York, Collier Books, 1963.

es el billete que permite que se realice el placentero cumplimiento del deseo.

De este modo, la paradoja del terror puede explicarse extrapolando las tesis de Jones, sosteniendo que la ambivalencia experimentada ante los objetos de terror se deriva de una ambivalencia más profunda acerca de nuestros deseos psicosexuales más firmes y duraderos. Las dimensiones repulsivas de los seres terroríficos funcionan para satisfacer al censor; pero, en realidad, son un mecanismo engañoso que hace posible ese placer más profundo que produce la satisfacción de deseos psicosexuales. Nos sentimos atraídos por la imaginería de terror porque, a pesar de las apariencias, dicha imaginería permite la satisfacción de deseos psicosexuales profundos. Tales deseos no podrían satisfacerse si no se pagara un peaje al censor. Esto es, la repulsión que provocan las criaturas del terror es de hecho el medio a través del cual —dado un punto de vista freudiano acerca de cómo funciona la economía del individuo— se asegura el placer.

En consecuencia, no hay en realidad y en el fondo una paradoja del terror porque el carácter repulsivo de sus monstruos es lo que los hace atractivos para la astuta y tortuosa psique. Lo que parece ser displacer y, hablando figuradamente, dolor, en las ficciones de terror es en realidad un camino hacia el placer, dada la estructura de la represión.

Con su acento en la ambivalencia, una teoría psicoanalítica del terror de corte jonesiano tiene la estructura correcta para nuestros objetivos. Explica cómo el público puede sentirse atraído por el terror a pesar de la manifiesta repulsión que lleva consigo. Este asco, por supuesto, no es ilusorio; el público siente repugnancia. Pero lo importante es que este asco es funcional. Impone un poco de incomodidad a cambio de un placer mayor. Y el placer tampoco estaría asegurado a menos que esta incomodidad no fuera impuesta.

Las desventajas obvias de esta teoría, sin embargo, son que requiere 1) un vivo deseo que, a su vez, 2) pueda califi-

carse de sexual, aunque sólo en el sentido amplio del concepto de sexualidad que autoriza la psicología freudiana. Con relación al segundo de estos requerimientos, al menos no resulta fácil discernir un deseo *sexual* latente detrás de todos y cada uno de los monstruos de la galería de la ficción de terror.

Es claro que algunos seres terroríficos parecen encajar en esta caracterización bastante bien. Los vampiros son tal vez los mejores ejemplos: seducen, pero tanto los personajes como el público se comportan como si encontraran estas criaturas insoportablemente repulsivas y temibles. Y puede verse en una película como *Cat People*, de Val Lewton (que, por supuesto, está influido por ideas freudianas), cómo tanto Irena como el público consideran su yo abiertamente atroz y metamorfoseable como el coste de su sexualidad. No querría negar tampoco que ciertos relatos, como «Oh Whistle and I'll Come to You My Lad», podría interpretarse coherentemente como la presentación del deseo homosexual reprimido, en este caso particular por medio de la intervención del espíritu en la cama³⁰. Pero es mucho más difícil ver de qué manera los seres humanos atrapados por grandes gorilas o emulsionados por la halitosis mortal de Godzilla pueden satisfacer un deseo *sexual*.

En este punto, el intérprete psicoanalítico ingenioso puede intentar desplegar una cadena de asociaciones que nos lleve de cosas como seres humanos poseídos por vegeta-

³⁰ El principal personaje, Parking, es presentado como un afeminado («pájara») y las doncellas «se sonríen» de un modo sugerente cuando él anuncia que planea tener un compañero de habitación al cabo de unos días. Emplaza inadvertidamente al espíritu —que, en realidad, es un inesperado compañero de sueños— *soplando un silbato*. Este silbato, a su vez, ha sido desenterrado en un yacimiento arqueológico. Dado el tipo de asociaciones que apoya el psicoanálisis, al menos parece plausible conjeturar que el espíritu podría interpretarse como una figura del deseo homosexual reprimido de Parking.

les hasta un deseo sexual. No obstante, tendremos todo el derecho a sospechar de las hipótesis forzadas y las hipótesis *ad hoc* que probablemente no son mucho más que un intento de hacer que los datos encajen en la teoría del deseo satisfecho.

En tanto que freudiano de línea dura, la teoría de Jones adolece del mal de la exageración en el grado en que los deseos incestuosos conforman los conflictos de las pesadillas (y, por extensión, respecto a la formación de los seres monstruosos de la ficción de terror), porque afirma que éstos siempre se relacionan con el acto sexual³¹. Mi suposición es que esto no puede constituir una perspectiva lo bastante amplia para acomodar un gran número de criaturas del género de terror.

Sin embargo, si nos inclinamos por esta forma de análisis, puede intentarse recuperar la situación mitigando los requerimientos para que dichas figuras encarnen cumplimientos del deseo de naturaleza sexual. Podría afirmarse, en un gesto de apertura, que tales figuras también pueden ser manifestaciones de miedos reprimidos (en lugar de deseos irreductibles) que, a su vez, pueden ser no sólo de naturaleza sexual. Con relación a las pesadillas, John Mack ha argumentado que la posición freudiana estricta es demasiado estrecha y que «el análisis de las pesadillas regularmente nos lleva a los miedos y conflictos más primarios, profundos e ineludibles a los que están atados los seres humanos: aquellos que tienen que ver con la agresión destructiva, la castración, la separación y el abandono, el devorar y ser devorado, y el miedo ante la pérdida de identidad y la fusión con la madre»³².

Ampliar así el ámbito de todo aquello que está reprimido y, pues, de lo que puede expresarse, obviamente mejora

³¹ Jones, *On the Nightmare*, p. 79.

³² John Mack, *Nightmare and Human Conflict*, Boston, Little Brown, 1970.

el alcance del modelo psicoanalítico. Las criaturas terroríficas y su hacer no necesitan retrotraerse a un carácter simple de manifestación de deseos sexuales, sino que pueden vincularse con toda una panoplia de represiones: desde miedos y fantasías infantiles hasta deseos sexuales. De este modo, la reciente popularidad de la peligrosa telekinesia en películas y novelas como *El exorcista*, *Carrie*, *La furia* y *Patrick* podría explicarse como un medio de satisfacer la convicción infantil del poder ilimitado de la rabia reprimida —la creencia en la omnipotencia del pensamiento— al tiempo que disfraza esta fantasía reprimida con un vestuario de terror.

Es decir, el lector trata a Carrie y a toda su furia imparable como un monstruo al mismo tiempo que Carrie realiza o representa una fantasía infantil de venganza en la que, cómodamente, la mirada *puede* matar. En tanto que monstruo, Carrie es aterradora; pero al mismo tiempo proporciona una oportunidad para que una fantasía culpable —una fantasía teñida de miedo— salga a la superficie. Así, el aspecto terrorífico de Carrie permite el disfrute de un placer más profundo, a saber, la manifestación de la fantasía infantil de la omnipotencia de la voluntad³³.

Es evidente que cuantas más fuentes psíquicas suprimidas —más allá de los deseos sexuales reprimidos— tenga en cuenta el psicoanalista como posibles manifestaciones encubiertas (y presumiblemente gratificantes), más figuras de terror será capaz de explicar por esta vía. Si esta hipótesis funciona, toda figura de terror se podrá relacionar con algún miedo, alguna fantasía, deseo (sexual o de otra índole), trauma, etc., de la infancia. Además, puede suponerse que

³³ Freud examina la importancia de la ilusión infantil acerca de la omnipotencia del pensamiento en estas ficciones en su artículo «The Uncanny», en *Studies in Parapsychology*, editado por Philip Rieff, Nueva York, Collier Books, 1963, pp. 47-48. (Traducción castellana: «Lo siniestro», en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, vol. VII, pp. 2483-2505.)

la manifestación de cualquier forma de material reprimido proporciona placer y que el aspecto aterrador de los monstruos es el coste para levantar o descargar esta represión.

Sin embargo, me pregunto si todos los monstruos de la ficción de terror son retrotraíbles a una represión. Como vimos al examinar las maneras en que se construye a los monstruos, hay ciertas manipulaciones rutinarias que pueden realizarse sobre categorías culturales que dan lugar a lo que denominé seres terroríficos. Seres, esto es, que parecen poderse producir por lo que cabe considerar como operaciones casi formales sobre categorías culturales.

Tomemos una cabeza de insecto, pongámosla en un tronco humano, añadámosle unos pies de rana y tenemos un monstruo; puede aterrar si lo situamos en una estructura dramática adecuada, aunque no intente comerse a alguien o secuestrarlo. No me parece claro que los monstruos confeccionados de este modo tengan que tocar necesariamente traumas, deseos reprimidos o miedos de la infancia.

O, por ejemplo, tómese cualquier tipo de insecto —salvo tal vez las mariposas y las luciérnagas— concédaseles inteligencia, el gusto por el «gran juego» y póngaseles en marcha y probablemente se habrán diseñado los antagonistas de una ficción de terror. Pero, de nuevo, en oposición a la hipótesis psicoanalítica ampliada que hemos presentado en párrafos anteriores, no es obvio que el simbolismo de estos monstruos tenga una significación psicoanalítica en el marco del contexto de las ficciones que sometemos a examen. Tampoco estoy imaginándome sólo contraejemplos; monstruos que abusan del psicoanálisis —también del tipo ampliado que estamos examinando— se multiplican en las ficciones de terror.

Un contraejemplo pertinente pude encontrarse en el cefalópodo antropófago —llamado *Haploteuthis*— del relato breve de H. G. Wells «The Sea Raiders». El descubrimiento de estos seres aterradores rápidamente se convierte en un

enfrentamiento seguido por informaciones ulteriores acerca de nuevas apariciones de estos voraces seres de las profundidades marinas. El relato es principalmente un relato de acción y, secundariamente, presenta algo de razonamiento sobre la causa de los ataques del cefalópodo. Pero eso nunca se relaciona en el relato con el tipo de cadenas asociativas que podrían remontarse hasta traumas o conflictos tempranos. Ningún personaje se desarrolla de forma que nos permita considerar a los cefalópodos como correlativo objetivo de sus conflictos psíquicos reprimidos y tampoco son descritos de un modo que nos induzca a invocar formas estándar del simbolismo psicoanalítico.

Es cierto que los cefalópodos provienen de las profundidades, pero resulta difícil glosar esto como represión de material psíquico, puesto que no puede especificarse el contenido del material reprimido que se supone que representan. Podría decirse que dado que los cefalópodos devoran seres humanos representan miedos infantiles reprimidos acerca de ser devorados. Pero, por otro lado, puesto que algunas criaturas de las profundidades marinas devoran seres humanos, puesto que ser devorado literalmente es un miedo legítimo de adultos, y puesto que no hay nada en este relato que sugiera una relación con el supuesto miedo infantil a ser devorado por los padres o por un sustituto de los mismos, entonces no hay fuerza real para afirmar que los cefalópodos son alguna clase de figura parental y que el relato ponga de manifiesto un profundo miedo *infantil* a ser engullido por Mami y Papi.

Este caso debería servir como contraejemplo tanto de la tentativa del psicoanálisis estricto de reducir las figuras del terror a ilusiones *sexuales* reprimidas como del enfoque ampliado que reduce dichas figuras a miedos y deseos que pueden ser sexuales o que movilizan otros materiales latentes y arcaicos.

Además, si este contraejemplo resulta convincente entonces es fácil ver que hay muchos otros lugares de donde

provenir (y no sólo de la superficie del mar). Al igual que los cefalópodos, innumerables dinosaurios congelados en icebergs o hallados en continentes perdidos, insectos gigantes de las junglas y pulpos del espacio exterior *no son necesariamente* emblemas de conflictos psíquicos. Por consiguiente, la reducción psicoanalítica de las criaturas del terror a objetos de represión no abarca todo el género; no todas las criaturas terroríficas anuncian un conflicto psíquico o un deseo. Por consiguiente, la disolución psicoanalítica del terror —en términos del salario del retorno de lo reprimido— no es perfectamente general³⁴.

Para avanzar mi argumento no he puesto en cuestión la viabilidad del psicoanálisis como modo de interpretación o explicación. Un cuestionamiento semejante tampoco sería adecuado en un libro como éste. Ello requeriría un libro de por sí. Sin embargo, para mis objetivos resulta imposible permanecer neutral acerca de la cuestión de la omnipresencia epistémica del psicoanálisis sea como ciencia sea como hermenéutica, ya que hemos visto que, aun cuando estuviera bien fundado, seguiría fallando a la hora de ofrecer una explicación general de las figuras del género de terror y, consecuentemente, de la paradoja del terror.

Puede haber ficciones de terror que concuerden con los modelos psicoanalíticos. Obviamente, eso es más probable

³⁴ Un contraataque psicoanalítico a mi argumento podría ser que dado que las criaturas terroríficas en mi explicación tienen que implicar asco el psicoanálisis siempre será relevante porque el psicoanálisis afirma que todo asco tiene su origen en procesos de represión. Obviamente, podríamos eludir semejante contraargumento negando que las causas del asco sean hallables únicamente en el territorio del psicoanálisis. Igual que no todos los miedos a ser devorados no son retrotraíbles a las fantasías infantiles de ser devorado por uno de los padres, tampoco todo asco es retrotraíble a la operación de mecanismos psicoanalíticos. Téngase en cuenta cómo en anteriores secciones de este libro, a través de Mary Douglas, se pudo explicar el asco sin referencia al psicoanálisis.

allí donde las ficciones han sido visiblemente influenciadas por el psicoanálisis. Pero también puede haber ficciones de terror que, sin intención de su autor, toquen el género de traumas, deseos y conflictos de los que trata el psicoanálisis. Y con tales relatos, si el psicoanálisis es verdadero, o lo es alguna forma del mismo (dicho con un gran condicional), entonces los atractivos del psicoanálisis en los casos en cuestión pueden ser una fuente de fuerza añadida a la fuente aún no identificada del atractivo del género en general. Que la fuerza que añade es suplementaria en los casos generales es algo que, por supuesto, se sigue del reconocimiento de que la psicoanalítica no es una explicación general del género, esto es, que no abarca todas las clases de casos evidentes.

Antes de dejar el tema del psicoanálisis y el terror, puede resultarnos útil un comentario ulterior acerca de la relevancia de la noción de represión. La mayor parte de las teorías psicoanalíticas del terror emplearán alguna noción de represión en la discusión del terror y de los géneros de fantasía relacionados con él. Los objetos de esos géneros se considerarán figuras de un material reprimido y su aparición en la ficción se pensará como una descarga de la represión de un modo que resulte placentero. Así, la mayor parte de los enfoques psicoanalíticos supondrán, de modo prácticamente axiomático, que si una criatura terrorífica puede ser designada como figura de un material psíquico reprimido, eso apoyará, a su vez, una explicación acerca del modo en que la figura produce placer mediante la manifestación de lo reprimido. Un paso posterior sería considerar transgresoras o subversivas dichas manifestaciones de lo reprimido, conceptos que también en su uso corriente parecen tener conexión con el placer, es decir, con un sentido de liberación.

La correlación psicoanalítica entre la represión y cosas como monstruos y fantasmas encuentra un influyente precedente en el ensayo de Freud «Lo siniestro». Aunque sos-

pecho que los objetos en los que piensa Freud bajo el término de lo *siniestro* son más numerosos y variados de lo que yo considero objetos del terror-arte, parece justo suponer que Freud piensa que estos últimos objetos se incluyen en la clase de las cosas siniestras (junto a muchas otras).

De la experiencia de lo siniestro Freud escribe que «tiene lugar o bien cuando los complejos infantiles reprimidos han sido despertados por alguna impresión o bien cuando las creencias primitivas que hemos superado parecen confirmadas de nuevo»³⁵. Experimentar lo siniestro, pues, es experimentar algo conocido, pero algo cuyo conocimiento ha sido ocultado o reprimido. Freud considera que esa es una condición necesaria, aunque no suficiente, de la experiencia de lo siniestro: «... lo siniestro no es otra cosa que algo oculto y familiar que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y todo lo que es siniestro cumple esta condición»³⁶.

Ahora bien, muchos teóricos contemporáneos como Rosemary Jackson, piensan en las categorías culturales como esquematizaciones represivas de lo que hay³⁷. Desde esta perspectiva, las criaturas del terror-arte son manifestaciones de lo reprimido por las esquematizaciones de la cultura. Jackson escribe que:

... la literatura fantástica apunta a, o indica, la base en la que descansa el orden cultural, porque se abre por un momento breve al desorden, a la ilegalidad, a lo que está fuera del sistema de valores dominante. Lo fantástico nos remonta a lo no dicho y a lo no visto de la cultura: lo

³⁵ Freud, «The Uncanny», p. 55.

³⁶ Freud, «The Uncanny», p. 51. Lo que Freud cree que tiene que añadirse para satisfacer esta condición necesaria para lograr que su caracterización de lo siniestro sea también suficiente es que lo reprimido se relacione con complejos infantiles o con creencias primitivas.

³⁷ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1981.

que se ha silenciado, hecho invisible, ocultado y eliminado»³⁸.

Y

Los temas de lo fantástico en la literatura giran en torno al problema de hacer visible lo invisible articulando lo no dicho. La fantasía establece o descubre una ausencia de distinción separadora que viola la perspectiva “normal” o el sentido común que representa la realidad como constituida por unidades discretas pero relacionadas entre sí. La fantasía se preocupa de los límites, de los límites categoriales y de su proyectada disolución. Subvierte los supuestos filosóficos que confirman como “realidad” una entidad coherente y tomada unilateralmente... Es posible ver los elementos temáticos de la fantasía como derivados de la misma fuente: una disolución de categorías separadoras, un traer al primer plano aquellos espacios ocultos y arrojados a la/como oscuridad, al situar y nombrar lo “real” mediante las estructuras cronológicas temporales y la organización espacial tridimensional³⁹.

Para Jackson la fantasía, y hay que suponer que el terror (como subcategoría de la fantasía), expone los límites del esquema definitorio de una cultura acerca de lo que hay. La fantasía problematiza categorías de forma que muestra lo que la cultura reprime. En este sentido, es posible ver una función subversiva en el género. Al invertir o revolver las categorías conceptuales de la cultura, la literatura fantástica subvierte los esquemas culturales represivos de categoriza-

³⁸ Jackson, *Fantasy*, p. 4. Obsérvese que Jackson habla aquí de fantasía y no de terror. No obstante, me considero legitimado para criticar su fórmula en relación al terror porque creo que desde su punto de vista —dados sus ejemplos— el terror es una subcategoría de la fantasía y, por consiguiente, se supone que la fórmula encaja con él.

³⁹ Jackson, *Fantasy*, p. 48.

ción. Una categoría supuestamente represiva y de central importancia subvertida así es la idea de persona: «Las fantasías de identidades deconstruidas, demolidas o divididas y de cuerpos desintegrados se oponen a las categorías tradicionales de yoes unitarios».

Aunque Jackson no apunta al problema de la paradoja del terror directamente, es fácil ver cuál sería su respuesta implícita a ella. Los objetos del terror-arte violan los conceptos y categorías culturales vigentes; presentan figuras que no pueden ser (no pueden existir) según los esquemas dominantes. En la medida que el esquema cultural de las cosas es represivo aquellas presentaciones de las cosas que desafían dicha esquematización liberan o descargan represión, aunque sólo sea momentáneamente. Y se supone que ello resulta placentero. Además, Jackson sugiere que todo eso tiene algún vago valor político, es decir, que es «subversivo» en el campo de fuerzas de la política cultural.

Hasta cierto punto, la concepción que tiene Jackson de la naturaleza de los seres terroríficos se corresponde con las caracterizaciones realizadas en capítulos anteriores de este libro. Los objetos de terror, en mi explicación, son impuros y esa impureza hay que entenderla en términos de las varias maneras en que los seres terroríficos problematizan las categorías sociales vigentes en términos de intersticialidad, fusiones que recombinan tipos categoriales discretos, etc. Así, puedo estar de acuerdo con la idea de Jackson de que dichos objetos son lo invisible y lo silenciado de la cultura. Sin embargo, a diferencia de Jackson, no veo razón alguna para pensar que estas permutaciones categoriales sean necesariamente y en todos los casos reprimidas. En la medida que dichas permutaciones categoriales no son parte de las categorías vigentes de la cultura puede que simplemente no hayan sido pensadas (hasta que la ficción lo hace), y puesto que se hallan fuera de nuestro repertorio estándar de conceptos, representan posibilidades que en general pasan desa-

percibidas, son ignoradas, no son reconocidas, etc. En cambio la represión implica más cosas que la falta de conciencia. Implica la supresión de la conciencia con una finalidad psíquica determinada.

Pero un gran número de seres terroríficos no son figuras represivas de este tipo. No estamos preparados con una categoría cultural para los grandes insectos-esclavos de la película *This Island Earth*. Son en parte insecto y en parte hombre, y al mismo tiempo confunden las expectativas normales acerca de lo interior y de lo exterior ya que sus cerebros están expuestos a la vista. La posibilidad de semejante ser recombinado no es algo que nuestras categorías culturales nos permitan esperar; la mayoría tal vez nunca han soñado en la posibilidad de semejante criatura hasta que han visto *This Island Earth* o un cartel de ella. Pero eso no se debe a que hayamos reprimido la posibilidad de estos monstruos.

Pienso que hay dos razones que sostienen esta afirmación: primero, que de muchos de los monstruos de la ficción de terror no tenemos una conciencia antecedente que estemos reprimiendo, simplemente no han sido pensados; segundo, que en ejemplos como éste, que puede considerarse como resultante de operaciones casi formales sobre nuestras categorías culturales, es difícil especificar el valor psíquico que tendría su represión. Es decir, las criaturas de la ficción de terror se pueden confeccionar por medio de deformaciones, recombinaciones, eliminaciones, etc., rutinarias realizadas sobre los paradigmas de nuestras categorías culturales. Pero no hay razones para predecir que dichas operaciones formales tengan que ver, en ningún caso, con material reprimido. De hecho he propuesto algunos casos —como los cefalópodos de Wells y las criaturas esclavas de *This Island Earth*— en los que la idea de represión está fuera de lugar. Así pues, si este argumento resulta convincente, la hipótesis de la represión defendida por

Jackson y otros no proporciona una explicación global del género de terror⁴⁰.

⁴⁰ Hay otra variante de la hipótesis de la represión que está haciéndose popular. Es la que interpreta la ficción de terror como un drama de la represión reactualizado. Terry Heller escribe: «Podemos seguir las pistas indicadas por Andrew Griffin y Christopher Craft y plantear la hipótesis de que los thrillers de terror ofrecen una reactualización de la represión. Al poner a los lectores en contacto en forma cuidadosamente controlada con las representaciones simbólicas de lo culturalmente prohibido y al afirmar dicho control, el thriller de terror se convierte en uno de los instrumentos culturales de represión. El lector de Lovecraft o de Brown se convierte en un mejor ser reprimiendo lo prohibido al encontrárselo de nuevo en otra identidad —el lector implícito— y repitiendo actos originales de represión. Henry James, Edgar Allan Poe y otros, incluyendo cineastas como Val Lewton, nos han ayudado a comprender que las imágenes de terror son más efectivas cuando están mínimamente especificadas porque el lector se ve empujado entonces a leer en las imágenes sus propias versiones personales de las represiones culturales... Ahora podemos establecer la hipótesis de que las obras que fomentan este tipo de lectura serán las mejor valoradas porque al lector individual le permiten reactualizar sus represiones personales. Lovecraft y Brown dan al lector oportunidad de encontrarse con lo reprimido y de reafirmar el poder de la identidad sobre él. El poder de elegirnos a nosotros mismos como personalidades en cuerpos enteros es uno de los principales logros de la humanidad. Es algo que, en conjunto los seres humanos hacen bien. El principal resultado visible de estas actividades es una rica variedad de culturas humanas. Parece natural, pues, que “hacerlo otra vez” produzca placer». (Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana, University of Illinois Press, 1987, pp. 72-73.) Véase también Christopher Craft, «“Kiss Me with Those Red Lips”: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*», en *Representations*, 8 (1984), n.º de otoño, y Andrew Griffin, «Sympathy for the Werewolf», *University Publishing*, 6 (1979).

La idea en este caso parece ser que con las ficciones de terror reactualizamos represiones que ya hemos padecido en el proceso de enculturación. Es decir, la trama argumental de un thriller de terror introduce al monstruo —una figura tras la que hay material psíquico reprimido— sólo para (en general) obliterar todo vestigio de retorno de lo reprimido al terminar la ficción. Cuando participamos en el relato en tanto que

La exposición que hace Jackson de la hipótesis de la represión resulta a veces desconcertante. Un modo de interpretarla es que lo que ella denomina lo invisible y lo silenciado de la cultura —aquello que la categorización de la cultura convierte en imperceptible, oculto, etc.— implica alguna negación, quizás con un propósito ideológico, de la realidad. Sin duda, una concepción cultural permite pensar en algunas posibilidades con menor probabilidad que pensar en otras. Sin embargo, eso no implica ninguna negación de la realidad. Nuestras categorías culturales pueden hacer improbable (*improbable*, no imposible) que pensemos en medusas del tamaño de una casa viniendo de Marte para

lectores, reactualizamos la supresión de este material psíquicamente perturbador. A su vez, desde este punto de vista, la represión parece ser placentera y, por consiguiente, tener la oportunidad de reprimir otra vez aquello culturalmente no reconocido nos produce placer. Así, la paradoja del terror se disuelve mostrando que la manifestación de lo aterrador, aunque aterre, proporciona un pretexto para abandonarse a represiones placenteras que compensan con mucho el malestar del lector.

Esta hipótesis presupone que la represión es placentera. No tengo ni idea de si esto es correcto, aunque suena sospechoso. No se parece a la visión estándar de la represión. Ello no obstante, puede ser verdad. Que lo sea o no es algo que va más allá del ámbito de este libro.

Sin embargo, es importante subrayar que este punto de vista aparentemente contradice la explicación común de cómo las figuras de la represión fomentan el placer en relación al terror. En la explicación estándar la represión no es placentera. Lo placentero es la liberación de la represión. Por consiguiente, parece mal encaminada —sin más explicaciones— la tentativa de combinar la explicación del terror por recurso a la reactualización de la represión con la hipótesis estándar sobre la represión. O sea, la represión no puede resultar placentera y lo contrario a la vez. Si alguna lo es, sólo una de estas hipótesis puede ser correcta. Cuál sea la que haya que preferir es un debate en manos de los críticos y teóricos del psicoanálisis. No voy a entrar en este debate puesto que he cuestionado anteriormente la hipótesis estándar de la represión y puesto que, sobre bases abiertamente personales e introspectivas, cuestiono la idea de que la represión sea placentera.

conquistar la Tierra. Sin embargo, eso no es ningún insulto contra la realidad. No hay semejantes medusas. Ni estoy siendo en modo alguno etnocéntrico, antropocéntrico o desobediente cuando digo tal cosa.

Por otra parte, las extremas sospechas de Jackson ante los esquemas categoriales de la cultura resultan paranoides. La cultura es presentada como algo que nos impide la interacción con la realidad. Por el contrario, deberíamos ver la cultura —especialmente desde el punto de vista de la forma en que los conceptos organizan nuestro trato con el mundo— como un medio gracias al cual llegamos a conocer la realidad.

También debo decir que hay que destacar la idea de Jackson de que la fantasía es por naturaleza inherentemente subversiva política o culturalmente. La idea parece consistir en que dado que el género afirma que aquello cuya existencia niega la cultura es contracultural y quizá utópico, celebra posibles estados de cosas que están más allá de los límites de la imaginación cultural.

Esta línea argumentativa presenta algunas similitudes formales con los argumentos radicales que sostienen que la ficción —porque representa lo que no existe— y el arte en general —porque es autónomo respecto al ámbito de lo práctico y lo instrumental— son emancipatorios de por sí. Dado que la ficción y el arte (según Herbert Marcuse, por ejemplo) celebran las posibilidades o bien de que la realidad sea de otro modo o bien de ser de otro modo que la cultura dice que es, fomentan la sensibilidad respecto a la posibilidad de cambiar la realidad (especialmente la realidad social). La fantasía, la ficción y el arte, por su misma naturaleza y según estas concepciones, se considera que son automáticamente emancipatorias en virtud de sus precondiciones ontológicas. El contenido de un relato, una ficción o una obra de arte de fantasía particular no cancela la inherente dimensión utópica de la forma en cuestión.

Pero yo pienso que estos argumentos son muy sospechosos. Hipostatizan la ficción, el arte y la fantasía de forma tal que ven su carácter emancipatorio como una función de su esencia misma. La ficción, el arte y la fantasía son consideradas como moralmente buenas en virtud de su estatus ontológico. Lo cual no sólo parece francamente sentimental sino que pienso que choca de frente con los hechos. Seguramente puede haber ficciones, obras de arte y fantasías moralmente y, peor aún, políticamente nocivas.

Y que las ficciones representen lo que no el caso no implica ni fomenta automáticamente nada acerca de reconstrucciones socialmente relevantes. Que Robinson Crusoe nunca existiera no dice nada acerca de si se puede derrotar al capitalismo. De modo parecido, la mera representación de hombres lobo no es un acto político ni un acto político-cultural. Leer *ficciones* acerca de criaturas que no están de acuerdo con la concepción cultural de lo que hay ni desafía el *statu quo* cognitivo ni, menos aún, el *statu quo*.

Pueden describirse las criaturas del terror y la fantasía como seres que subvierten categorías culturales en el sentido de que no encajan con ellas; pero ver en este sentido del término *subversión* un significado político es cometer un error. Eso no quiere decir que una ficción de terror o fantasía determinada no pueda estar motivada políticamente. El plan original de *El gabinete del Dr. Caligari*, como es bien sabido, era hacer una alegoría de carácter político. Sin embargo, que una ficción de fantasía sea políticamente subversiva depende de su estructura interna y del contexto en el que se hace, no de su estatus ontológico.

Una concepción cultural que Jackson tiene por objeto especial del efecto subversivo del género de la fantasía es la de la persona como un yo unitario. El género está poblado, por ejemplo, de seres constituidos por múltiples yoes o criaturas que están experimentando un proceso de desintegración. Jackson interpreta esto como un asalto a la concep-

ción cultural del yo. Sin embargo, esta caracterización apenas resiste un examen. Muchos de los yoes divididos y en desintegración de la ficción de fantasía —el Dr. Jekyll, Dorian Gray, los hombres lobo, etc.— en realidad presentan literalmente concepciones religiosas y filosóficas de la persona (en tanto que dividida entre el bien y el mal, entre la razón y los apetitos, entre el humano y la bestia). Así, tales criaturas no subvierten las concepciones culturales de la personalidad, sino que más bien las articulan o, al menos, articulan algunas de ellas. El error de Jackson, como el de tantos otros teóricos contemporáneos, es suponer que nuestra cultura tiene sólo un concepto de persona y que siempre es de un yo unitario. Dichas concepciones son trágicas en el sentido en que Herbert Spencer consideraba que la tragedia era una teoría asesinada por un hecho.

La teoría general y la teoría universal del atractivo del terror

Hasta ahora hemos relacionado intentos fallidos de lograr una forma exhaustiva de arreglar las cuentas con la paradoja del terror. Las analogías religiosas y las teorías psicoanalíticas han sido rechazadas por igual como insuficientemente generales. Según la hipótesis religiosa, no todos los objetos de terror-arte producen pavor, mientras que en el caso del psicoanálisis, no todos son necesariamente objetos de represión. Al descartar estas aproximaciones más familiares a la paradoja del terror, me toca ahora a mí proponer una teoría.

Anteriormente he mencionado que la conciencia de la paradoja del terror ya había planeado sobre los teóricos del siglo dieciocho. La pregunta que planteaban ante los cuentos de terror, como se dijo, era en realidad parte de la cuestión estética más general acerca de cómo es posible que al público le resulte placentero cualquier género —incluyendo

no sólo el terror sino también la tragedia— de objetos que de ordinario causan inquietud y desconcierto. Es decir, toparse con cosas tales como fantasmas o el estrangulamiento de Desdémona en la «vida real» sería algo angustiante antes que entretenido. Y, por supuesto, lo repugnante en la pantalla o en el papel es auténticamente repugnante. Es algo que normalmente querríamos evitar. Entonces, ¿por qué lo buscamos en el arte y en la ficción? ¿Cómo nos produce placer o por qué nos interesa?

Para responder estas preguntas pienso que es bastante útil volver sobre alguno de los autores que se plantearon por primera vez estas preguntas —concretamente Hume y Aikins— para ver que tienen que decir. Sin duda tendré que modificar y ampliar sus explicaciones. Sin embargo, una revisión de sus ideas servirá para orientarnos hacia lo que considero que al menos es parte de una respuesta completa a la paradoja del terror.

Para ver en qué forma las observaciones de Hume sobre la tragedia pueden contribuir a responder la paradoja del terror es importante no perder de vista que el género de terror, al igual que la tragedia, toma las más de las veces una forma narrativa. De hecho, dediqué el capítulo tercero a intentar examinar un gran número de elementos narrativos del género de terror. Que el terror suela ser narrativo indica que en muchos casos el interés que tenemos y el placer que experimentamos puede que no esté primariamente en el objeto de terror-arte como tal, esto es, en el monstruo en sí mismo. Puede que, por el contrario, la narración sea el lugar crucial de nuestro interés y placer. Porque lo atractivo —lo que despierta nuestro interés y produce placer— en el género de terror no tiene por qué ser ni primero ni principalmente la simple manifestación del objeto de terror-arte, sino la forma en que la manifestación o la revelación se sitúa como elemento funcional en una estructura narrativa total.

Esto es, para lograr una explicación acerca de qué sea lo irresistible del género de terror puede que sea una equivocación preguntar sólo qué hay en el monstruo que nos produce placer, pues el interés y el placer que nos producen el monstruo y su revelación puede ser más bien una función de la forma en que figura en una estructura narrativa más amplia.

Hablando de la presentación de acontecimientos melancólicos por parte de los oradores, Hume observa que el placer derivado de ellos no es una respuesta a los acontecimientos como tales, sino a su marco retórico. El interés que mostramos por las muertes de Hamlet, Gertrude, Claudio y demás no es un interés sádico, sino que es un interés generado por la trama argumental acerca de cómo ciertas fuerzas, una vez puestas en movimiento, actuarán por sí mismas. El placer se deriva del hecho de satisfacer nuestro interés en el resultado de tales preguntas.

Según Hume:

Si tenéis la intención de conmover en extremo a una persona con la narración de algún suceso, el mejor método de agrandar sus efectos sería retardar artísticamente su exposición y excitar primero su curiosidad e impaciencia antes de introducirle en el secreto. Éste es el sacrificio practicado por Yago en la famosa escena de Shakespeare, y todo espectador es consciente de que los celos de Otelo adquieren fuerza adicional de la impaciencia que los precede, y que la pasión subordinada se transforma aquí rápidamente en la predominante⁴¹.

La idea de Hume es que una vez que un acontecimiento trágico y angustiante se enmarca en un contexto estético, con un impulso propio, el sentimiento predominante en la respuesta, desde el punto de vista del placer y el interés, va

⁴¹ Hume, «Of Tragedy», pp. 33-34.

sujeto a la presentación como función de la estructura narrativa total. Como observa Hume:

Estos ejemplos (y se pueden recoger muchos más) son suficientes para proporcionarnos una cierta comprensión de la analogía de la naturaleza, y para mostrarnos que el placer que nos proporcionan los poetas, los oradores y los músicos al excitar nuestra pesadumbre, nuestro dolor, nuestra indignación y compasión no es tan extraordinario o paradójico como pueda parecer a primera vista. La fuerza de la imaginación, la energía de la expresión, el poder de la medida, los encantos de la imitación, son todos ellos de manera natural, por sí mismos, agradables para la mente. Y cuando el objeto presentado se adueña de algún afecto, el placer se incrementa más por la conversión de este movimiento subordinado hacia el predominante. Aun cuando la pasión pueda ser dolorosa por naturaleza al ser excitada por la simple presencia de un objeto real, está sin embargo tan suavizada, atenuada y aliviada cuando es producida por las bellas artes, que proporciona el más elevado entretenimiento⁴².

En la tragedia el «afecto» que Hume cree que nos atrapa es la expectación narrativa, lo cual ciertamente nos recuerda las observaciones de Aristóteles acerca de la anticipación del reconocimiento y la inversión por parte del público en obras dramáticas de este género. Así, no es el acontecimiento trágico en sí mismo el que produce placer, sino más bien el modo en que es elaborado en la trama argumental.

De modo parecido los Aikin miran en buena medida la trama argumental para explicar el interés y el placer que nos producen los objetos de terror⁴³. Ellos piensan que la cues-

⁴² Hume, «Of Tragedy», p. 35.

⁴³ Con respecto a algunos géneros como la tragedia el placer que los Aikin creen que experimentamos deriva no de la situación inquietante misma sino de nuestra respuesta a la situación. Es decir, el aconteci-

tión se plantea mal si intentamos dar una explicación del placer derivado de las ficciones de terror solamente desde el punto de vista de decir cómo los objetos —monstruos, en este caso— son de por sí atractivos o placenteros. En primera persona del singular escriben:

¿Cómo tenemos, pues, que explicar el placer derivado de tales objetos? A menudo me he visto llevado a imaginar que en estos casos se produce una decepción, y que la avidez con que atendemos no es una prueba de que recibamos un placer real. El malestar por el suspense y el irresistible deseo de satisfacer nuestra curiosidad, una vez se han despertado, explican nuestra impaciencia por seguir toda una aventura, aunque suframos dolor real durante el desarrollo de la misma. Elegimos antes sufrir la inteligente punzada de una emoción violenta que el ansia inquieta de un deseo insatisfecho. Que este principio, en muchos casos, es el que nos conduce a través de lo que nos desagrade, es algo de lo que estoy convencido por experiencia⁴⁴.

miento trágico nos inquieta y nos produce placer el notar que somos de esa clase de personas moralmente sensibles a la que emocionan dichos acontecimientos. El placer por los objetos de terror les parece, en cambio, más misterioso, porque no ven de qué va nuestra respuesta aterrada ni qué es lo que indica acerca de nosotros tener dicha respuesta que nos produzca una satisfacción. Esta dificultad les empuja a buscar una explicación de los placeres de los acontecimientos de ficción inquietantes —del género del terror— en términos de elementos narrativos como el suspense.

En un interesante artículo titulado «The Pleasures of Tragedy» aparecido en el *American Philosophical Quarterly*, 20 (1983), Susan Feagin opta por una concepción similar de los placeres de la tragedia. Feagin cree que placer derivado de ésta es una *metarrespuesta*, una satisfacción con el hecho de que reaccionamos con compasión a los acontecimientos trágicos. Más adelante retomaré la cuestión de si la idea de Feagin de una metarrespuesta puede ser o no útil para tratar el menos algunos aspectos de la paradoja del terror.

⁴⁴ J. y A. L. Aikin, «Of the Pleasure derived from Objects of Terror», pp. 123-124.

No es necesario aceptar todo cuanto afirman Hume y los Aikin. Personalmente, dudo que el suspense sea descrito adecuadamente como causante de dolor, y la mecánica defendida por Hume acerca de la transición de una pasión subordinada a una predominante es algo oscuro, si no erróneo (porque la tragedia del acontecimiento y nuestra previsible reacción inquieta ante el mismo me parece que es un elemento inseparable de la narración). Sin embargo, la idea que comparten acerca de que el dispositivo estético con acontecimientos normalmente angustiantes depende de su contextualización en estructuras como la narración es particularmente sugerente por lo que hace a la paradoja del terror.

Pues, como se ha observado, una gran parte del género de terror es narrativo. De hecho creo que es correcto decir que en nuestra cultura el terror aparece ante todo como una forma narrativa. Así, para explicar el interés que despierta y el placer que produce podemos plantear la hipótesis de que fundamentalmente el lugar de nuestra satisfacción no es el monstruo como tal sino la estructura narrativa entera en la que se escenifica la presentación del monstruo. Esto no es lo mismo, desde luego, que decir que el monstruo sea irrelevante para el género, o que el interés y el placer en el género puedan satisfacerse por cualquier vieja narrativa y/o sustituirse por ella. Porque, como he argumentado con anterioridad, el monstruo es un ingrediente funcional en el tipo de narraciones que encontramos en los relatos de terror y no todas las narraciones funcionan exactamente como las de terror.

Como vimos en mi análisis de las narraciones de terror, estos relatos con mucha frecuencia giran en torno a probar, revelar, descubrir y confirmar la existencia de algo imposible, algo que desafía los esquemas conceptuales vigentes. Forma parte de dichas historias —contrarias a nuestras creencias cotidianas acerca de la naturaleza de las cosas— que

tales monstruos existan. Y como consecuencia, las expectativas del público giran en torno a si dicha existencia se confirmará en el relato.

Esto se consigue con frecuencia, como Hume dice de los «secretos» narrativos en general, mediante el aplazamiento de la información concluyente acerca de la existencia del monstruo durante mucho tiempo. A veces esta información puede retrasarse hasta el final mismo de la ficción. Y aun cuando dicha información se le dé al público de repente, todavía suele ocurrir que los personajes humanos de la historia tienen que pasar por un proceso de descubrimiento de la existencia del monstruo, lo cual, a su vez, puede conducir a un posterior proceso de confirmación del descubrimiento en una escena siguiente o una serie de escenas. Esto es, la cuestión de si el monstruo existe o no puede transformarse en la cuestión de si y cuando los personajes humanos de la historia establecerán la existencia del monstruo. Los relatos de terror suelen ser prolongadas series de descubrimientos: primero el lector se entera de la existencia del monstruo, luego se enteran algunos personajes, luego algunos personajes más, etc.; el drama de la revelación repetida –aunque a partes diferentes– subyace a gran parte de la ficción de terror⁴⁵.

⁴⁵ El especial ritmo del descubrimiento/revelación del monstruo en las narraciones de terror es también evidente en la mayor parte de las estrategias expositivas empleadas habitualmente en el cine. Por ejemplo, en relación al punto de vista del montaje en las películas de terror, J. P. Telotte escribe: «una de las imágenes más frecuentes e irresistibles en el repertorio de las películas de terror es el de los ojos bien abiertos y fijos de alguna víctima expresando mucho terror o incredulidad y atestiguando una amenaza final para la posición humana. Para maximizar el efecto de dicha imagen, sin embargo, la película suele invertir la técnica de las películas estándar y, en realidad, la secuencia natural de los acontecimientos. Normalmente se presenta una acción y luego se comenta con planos de reacción; se muestra la causa y luego el efecto. Las películas de terror, sin embargo, tienden a invertir el proceso ofreciendo el plano de la reacción primero, favoreciendo así un escalofriante suspense

También en las tramas del transgresor se plantea la cuestión de si los monstruos existen, es decir, de si se pueden invocar, en el caso de los demonios, o de si pueden ser creados por científicos locos y nigromantes. Por lo demás, incluso tras la revelación de la existencia del monstruo el público continúa pidiendo información sobre su naturaleza, su identidad, su origen, sus propósitos y sus sorprendentes poderes y capacidades, incluyendo, en fin, aquellas relativas a sus debilidades que *pueden* permitir acabar con él a la humanidad.

Así, en gran medida, el relato de terror es impulsado explícitamente por la curiosidad. Agarra a su público implicándolo en un proceso de revelación, descubrimiento, prueba, explicación, hipótesis y confirmación. La duda, el escepticismo y el miedo a que la creencia en el monstruo sea una forma de demencia son la contrapartida previsible de la revelación (al público, a los personajes o a ambos) de la existencia del monstruo.

Los relatos de terror, en un significativo número de casos, son dramas de la prueba de la existencia del monstruo y de la revelación (en general gradual) de su origen, identidad, propósitos y poderes. Asimismo, los monstruos son obviamente un vehículo para generar curiosidad y para sos-

al mantener los terrores en vivo por un momento; además, semejante artimaña inquieta a nuestra orientación causa-efecto cotidiana. Lo eventualmente revelado es la aparición de algún terror increíble, algo que se resiste a ser explicado por nuestros patrones perceptivos normales». Aunque no estoy de acuerdo con el análisis en términos de identificación que Telotte le añade a esta descripción, se trata de una descripción válida de una estrategia cinematográfica recurrente en las películas de terror y sugiere en qué forma esta figura del montaje refleja, como una «mininarrativa», los grandes ritmos del descubrimiento y la revelación en las tramas argumentales del terror. Véase J. P. Telotte, «Faith and Idolatry in the Horror Film», en Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason*, Methuen, N.J., The Scarecrow Press, 1984, pp. 25-26.

tener el drama de la prueba, porque los monstruos son (físicamente, aunque en general no lógicamente) seres imposibles. Despiertan interés y atención por ser supuestamente inexplicables o muy inusuales en relación con nuestras categorías culturales vigentes, con lo que inducen el deseo de saber acerca de ellos y de conocerlos. Y como también están fuera de las definiciones prevalecientes (justificadas) de lo que hay, comprensiblemente fomentan la necesidad de una prueba (o la ficción de una prueba) frente al escepticismo. Los monstruos son, pues, objetos naturales de la curiosidad y apoyan directamente las energías del raciocinio que la trama argumental pone en ellos.

Puede considerarse que todas las narraciones implican el deseo de conocer, al menos el deseo de conocer el resultado de la interacción de las fuerzas destacadas de la trama argumental. Sin embargo, la ficción de terror es una variación especial de esta motivación narrativa general porque el centro lo ocupa algo dado en principio como *incognoscible*, algo que *ex hypothesi*, dada la estructura de nuestros esquemas conceptuales, no puede existir y no puede tener las propiedades que tiene. Ésa es la razón de por qué con tanta frecuencia el drama real en un relato de terror reside en el proceso de establecer la existencia del monstruo, revelar sus propiedades terroríficas. Una vez que se ha establecido su existencia, el monstruo, en general, es objeto de enfrentamiento y la narración es impulsada por la pregunta acerca de si la criatura puede ser destruida. Sin embargo, incluso en este punto, el drama del razonamiento puede proseguir a medida que ulteriores descubrimientos –acompañados de argumentos, explicaciones e hipótesis– revelan rasgos del monstruo que facilitarán o impedirán la destrucción de la criatura.

Para ilustrar esto brevemente, tomemos la novela de Colin Wilson *The Mind Parasites*. El relato se presenta como una compilación de la crónica del enfrentamiento humano

con parásitos de la mente. Dicha crónica ha sido obtenida de un cierto número de fuentes. Así, desde la perspectiva del orden de la presentación de la ficción, ésta comienza con el supuesto de que los parásitos de la mente —denominados Tsathogguans— existen. Pero la exposición avanza poniendo uno tras otro sucesivos descubrimientos de la existencia de estas criaturas, entre otras cosas (como el descubrimiento de las ruinas de una antigua ciudad que resulta ser una pista falsa). El principal personaje, Gilbert Austin, descubre primero el descubrimiento que hace su amigo Karen Weissman de los Tsathogguans, el cual comprende de por sí una narración de descubrimiento. Austin pasa entonces por su propio proceso de descubrimiento. En el curso de ambos descubrimientos tiene que plantearse la posibilidad de que el descubrimiento sea en realidad una locura. Austin entonces procede a convencer a su colega Reich de la existencia de los parásitos de la mente. Eso no resulta difícil, pero permite ampliar el razonamiento y reunir unas pocas pruebas más.

Austin y Reich comunican entonces sus descubrimientos a un selecto grupo de científicos, muchos de los cuales mueren a manos de los parásitos de la mente. Pero sobrevive el número suficiente de ellos para compartir sus descubrimientos finalmente con el presidente de los Estados Unidos. La trama argumental, en otras palabras, procede por medio de la revelación de la existencia de los Tsathogguans a grupos de personas cada vez mayores. Pero aun cuando Austin se ha asegurado una ayuda gubernamental suficiente para enfrentarse a la amenaza, el relato impone nuevos descubrimientos. Dice Austin:

Fue demencialmente frustrante. Poseíamos el mayor secreto; habíamos advertido al mundo. Y, sin embargo, en un sentido fundamental éramos tan ignorantes como siempre. ¿Quiénes eran esas criaturas? ¿De dónde venían? ¿Cuál era su fin último? ¿Eran realmente inteligentes, o tenían tan poca inteligencia como los gusanos de un trozo de queso?

El lector, por supuesto, también quiere saber las respuestas a estas preguntas y nos quedamos metidos en el relato hasta el final de la historia. Además, hasta entonces no nos enteramos de las propiedades de los Tsathogguans (y sus relaciones con la Luna) que posibilitan su destrucción final.

The Mind Parasites contiene mucha más «filosofía» que la mayoría de las ficciones de terror, incluso emplea algo de fenomenología mística como arma contra los Tsathogguans de una forma que provocaría que Husserl se levantara de su tumba. Pero por ser lo que se podría denominar una narración de revelación continua es representativa de un gran número de ficciones de terror.

Lo revelado, desde luego, son monstruos y sus propiedades. Éstos son objetos de descubrimiento y revelación apropiados precisamente porque son desconocidos no sólo en el sentido de que el asesino en una ficción de terror es desconocido, también porque están fuera de los límites de lo conocido, esto es, fuera de nuestros esquemas conceptuales vigentes. Asimismo, ello explica por qué la revelación y descubrimiento de sus propiedades va con tanta frecuencia ligada a procesos de prueba, hipótesis, argumentación, explicación (incluyendo vuelos de ciencia ficción y sabiduría mágica acerca de reinos mitológicos, pociones y encantamientos), y confirmación. Es decir, como las ficciones de terror están basadas en la revelación de seres imposibles desconocidos e incognoscibles —increíbles e inconcebibles—, suelen adquirir la forma de narraciones de descubrimiento y prueba, ya que cosas desconocidas en forma de monstruos son objetos naturales de prueba.

Aplicadas a la paradoja del terror estas observaciones sugieren que el placer que se deriva de la ficción de terror y la fuente de nuestros intereses en él reside, en primer lugar y principalmente, en el proceso de descubrimiento, prueba y confirmación que a menudo emplean dichas ficciones. La revelación de la existencia del ser terrorífico y de sus propie-

dades es la fuente central del placer en el género. Una vez que el proceso de revelación se ha consumado, seguimos planteándonos preguntas acerca de si esa criatura puede ser combatida, y esta pregunta narrativa nos guía hasta el final del relato. Es revelador que Hobbes concibiera la curiosidad como un apetito de la mente. En la ficción de terror, este apetito es estimulado por la perspectiva de conocer lo supuestamente incognoscible, y luego se satisface mediante un proceso continuo de revelación, alimentado por imitaciones de pruebas, hipótesis, falsificaciones de razonamientos causales y explicaciones (reconocidamente simplistas) cuyos detalles y movimientos intrigan la mente de modo análogo a como lo hacen las auténticas⁴⁶.

Por otro lado, debería estar claro que estos placeres cognitivos particulares, en la medida que se ponen en movimiento por una clase de seres incognoscible, resultan especialmente bien servidos por los monstruos de terror. Así, hay una relación funcional especial entre los seres que caracterizan el género de terror y el placer e interés que fomentan muchas ficciones de terror. Dicho interés y dicho placer se derivan de la revelación de seres desconocidos e imposibles, precisamente la clase de seres que parecen pedir una prueba, descubrimiento y una confirmación. Por consiguiente, el asco que dichos seres despiertan podría considerarse parte del precio que hay que pagar por el placer de su revelación. Esto es, las expectativas narrativas que el género de terror pone en juego son que el ser cuya existencia está

⁴⁶ Al afirmar que los placeres derivados del terror son cognitivos en el sentido amplio —el de atrapar la curiosidad— estoy intentando explicar por qué el género suele atrápanos. No estoy intentando justificar el género como merecedor de nuestra atención porque su atractivo sea cognitivo. Y diciendo que es cognitivo, en el sentido especial de atrapar nuestra curiosidad, tampoco estoy diciendo ni implícitamente que lo considere superior a algunos otros géneros cuyo atractivo pudiera considerarse exclusivamente emotivo.

en cuestión sea algo que desafía las categorías culturales vigentes. De modo que el asco, por decirlo así, resulta más o menos impuesto por la clase de curiosidad que la narración de terror pone en juego. La narración de terror no podría dar una respuesta afirmativa y lograda a su pregunta principal a menos que la revelación del monstruo genere de hecho asco, o que sea de tal suerte que sea un objeto muy probable de asco.

Es decir, hay una estrecha relación entre los objetos del terror-arte, por un lado, y las tramas argumentales, de otro. El tipo de tramas y los objetos de revelación terrorífica no son meramente compatibles, sino que encajan entre sí o se acoplan de una forma muy apropiada. Que el público sea de modo natural inquisitivo en relación con lo desconocido se ajusta a las tramas argumentales que buscan volver cognoscible lo desconocido mediante procesos de descubrimiento, explicación, prueba, hipótesis, confirmación y demás.

Por supuesto, en este caso decir que el ser terrorífico es «desconocido» significa que no se ajusta a los esquemas conceptuales vigentes. Además, si la explicación que da Mary Douglas de la impureza es correcta, las cosas que violan nuestro esquema conceptual, al ser (por ejemplo) intersticiales, son cosas que nos sentimos inclinados a encontrar perturbadoras. Así, que los seres de terror sean previsiblemente objetos de repugnancia y repulsión es una función del modo en que violan nuestro esquema clasificatorio.

Si lo más importante en relación con las criaturas de terror es que su imposibilidad misma según nuestras categorías conceptuales las hace funcionar de un modo tan irresistible en los dramas de descubrimiento y confirmación, entonces su revelación, en la medida que es una violación categorial, va asociada a alguna sensación de perturbación, inquietud y asco. En consecuencia, el papel de la criatura terrorífica en dichas narraciones —en las que su revelación atrapa nuestro interés y produce placer— impondrá simul-

táneamente una probable repulsión. Es decir, a fin de recompensar nuestro interés por la revelación de los seres supuestamente imposibles de la trama argumental, dichos seres deben ser perturbadores, angustiantes y repulsivos al estilo de lo que teóricos como Douglas predicen que serán los fenómenos que no encajan en las clasificaciones culturales.

Así, pues, como primera aproximación para resolver la paradoja del terror, podemos conjeturar que nos sentimos atraídos por la mayoría de las ficciones de terror a causa del modo en que las tramas del descubrimiento y los dramas de la prueba pican nuestra curiosidad y despiertan nuestro interés, satisfaciéndolos idealmente en una forma placentera⁴⁷. Pero si hay que satisfacer la curiosidad narrativa por seres imposibles mediante revelación, este proceso ha de requerir algún elemento de probable asco porque tales seres imposibles son, *ex hypotheisi*, perturbadores, angustiantes y repulsivos.

Un modo de hacer ver esto es decir que los monstruos en las historias de revelación tienen que ser perturbadores, angustiantes y repulsivos para que el proceso de descubrimiento sea gratificante de un modo placentero. Otro modo de decirlo es afirmar que el placer primario de las narraciones de revelación —es decir, el interés que tenemos en ellas y la fuente de su atractivo— reside en el proceso de descubrimiento, el drama de la prueba y los dramas del razonamiento que incluyen. No es que ansiemos el asco, sino que el asco es un elemento concomitante previsible de la revelación de lo desconocido, y su revelación es un deseo que la narración infunde en el público y que sigue hasta que se satisface. Dicho deseo tampoco se satisfaría a menos que el monstruo desafíe nuestra concepción de la naturaleza, lo cual pide que cause algún grado de repulsión.

⁴⁷ «Idealmente» quiere decir en este caso que hay que tener en cuenta el hecho de que no todas las ficciones de terror son logradas.

En esta interpretación de las narraciones de terror, la mayoría de las cuales parecen explotar los atractivos cognitivos del drama de la revelación, experimentar la emoción del terror-arte no es nuestro objetivo absolutamente principal al consumir ficciones de terror, aunque se trate de un rasgo determinante para la identificación de la pertenencia al género. El terror-arte es más bien el precio que estamos dispuestos a pagar por la revelación de aquello que es imposible y desconocido, de aquello que viola nuestro esquema conceptual. Los seres imposibles repugnan; pero esta repugnancia es parte de un discurso narrativo global que no sólo es placentero sino cuyo potencial placer depende de la confirmación de la existencia del monstruo como un ser que viola, desafía o problematiza las clasificaciones culturales vigentes. De este modo, nos sentimos atraídos por este tipo de ficciones de terror y muchos las buscamos a pesar del hecho de que provocan repugnancia, puesto que este asco es requisito del placer que implica tener atrapada la curiosidad por lo desconocido e irlo obteniendo en los procesos de revelación, razonamiento, etc.

Una objeción a esta línea de hipótesis es apuntar que muchos de los tipos de estructuras argumentales que encontramos en la ficción de terror se pueden encontrar en otros géneros. El drama del descubrimiento y la confirmación apoyados en el razonamiento se pueden encontrar en los thrillers de detectives. Y las tramas argumentales de las películas de catástrofes de la primera mitad de los setenta suelen parecerse a las tramas del terror, pero en lugar de demonios necrófagos y vampiros pidiendo descubrimiento y confirmación, los elementos responsables son potenciales terremotos, avalanchas, inundaciones y sistemas eléctricos a punto de estallar.

Es claro que en los relatos de detectives y las películas de catástrofes el mal revelado no resulta imposible ni, en principio, desconocido. Ello no sólo significa que esas narracio-

nes no causen sistemáticamente asco, sino que hay una diferencia cualitativa en el tipo de curiosidad al que invitan y que recompensan. Mi idea no es aquí que una clase de curiosidad sea superior o inferior a otra, sino que puede haber diferentes clases de curiosidad despertadas por estructuras argumentales que a un cierto nivel de descripción abstracta parecen formalmente equivalentes desde el punto de vista de sus movimientos. Sin embargo, una cosa es ser curioso ante lo desconocido pero natural y otra cosa es ser curioso ante lo imposible. Y es esta última forma de curiosidad con la que comercian normalmente las ficciones de terror.

Hay dos objeciones más, creo, y más serias, a las anteriores hipótesis acerca de la paradoja del terror:

1. Hasta aquí la hipótesis sólo trata de narraciones de terror, en realidad de narraciones de terror de un determinado tipo, a saber, aquellas que incluyen elementos como el descubrimiento, la confirmación, la revelación, la explicación, la hipótesis, el razonamiento, etc. *Pero* hay ejemplos del género de terror, pinturas, pongamos por caso, que no tienen por qué incluir una narrativa; y hay, según mi examen de las tramas argumentales características, narraciones de terror que no implican tales elementos. Puede haber, por ejemplo, argumentos de pura presentación o de puro enfrentamiento. Además, rechazamos otras hipótesis acerca de la paradoja del terror porque no resultaban suficientemente exhaustivas. Pero dado que hay ejemplos de terror que no son narrativos y dado que puede haber narraciones de terror que no despliegan los elementos de la revelación que hemos identificado como la fuente central de la atracción que tiene el género, esta hipótesis tiene que ser rechazada porque no satisface sus propios estándares de generalidad.

2. Esta hipótesis parece convertir la experiencia de estar aterrado en algo demasiado alejado de la experiencia característica del género. La repulsión que sentimos ante el ser terrorífico está demasiado distanciada de la fuente de atrac-

ción que encontramos en el género, lo cual resulta extraño ya que se trata de la emoción del terror-arte es lo que distingue al género. De hecho, suele ocurrir que lo que nos lleva a elegir una ficción determinada frente a otras candidatas de otros géneros sea la expectativa de que esté definida por esa emoción. Así, parece justificado suponer que lo que convierte al género en especial tiene que tener alguna conexión íntima con lo que atrae al público concretamente. Pero hasta aquí la explicación falla en este punto.

La primera crítica da absolutamente en el blanco de las limitaciones de mi hipótesis *en su estado actual*. Mi concepción no es suficientemente abarcadora todavía. El género de terror incluye ejemplos como la fotografía y la pintura que no implican una narración sostenida, en particular el tipo de narración sostenida sobre la que he puesto el acento. Y hay narraciones de terror de la variedad de la pura presentación o del puro enfrentamiento que no ofrecen al público las estratagemas de revelación a veces articuladas intrincadamente a las que nos referimos con anterioridad. Sin embargo, no considero estas observaciones como decisivas para mi planteamiento, sino más bien como una oportunidad para profundizarlo y ampliarlo de manera que de hecho también me permita enfrentarme a la segunda objeción mientras ajusto mi posición para escapar a la primera de ellas.

Creo que la mejor explicación que puede darse de la paradoja del terror para la *mayoría* de las obras de arte de terror será muy parecida a la que ya he ofrecido. Sin embargo, es cierto que no logra explicar el terror no narrativo y las ficciones de terror poco preocupadas por el drama de la revelación. Para tratar con estos casos hay que decir algo más; pero ese algo más encaja con lo que ya se ha dicho en una forma que enriquece a la vez que amplía la teoría desarrollada hasta ahora.

En mi planteamiento ha sido central la idea de que los objetos del terror están fundamentalmente vinculados con

intereses cognitivos, muy especialmente con la curiosidad. Los gambitos argumentales de las narraciones de revelación y descubrimiento juegan con, amplían, sostienen y desarrollan esta apetencia cognitiva inicial en muchas direcciones. Y esta es también la forma en que funcionan habitualmente las ficciones de terror.

Pero sería un error pensar que esta curiosidad es *única-mente* una función de la trama argumental, aun cuando la trama de ciertos tipos de ficciones —a saber, aquellas que tratan de la revelación— la llevan a su tono superior. Pues los objetos del terror-arte en y por sí mismos también provocan curiosidad. Esta es la razón de por qué pueden apoyar las tramas de revelación a las que nos hemos referido. En consecuencia, aun cuando sea cierto que la curiosidad del terror se desenvuelve mejor en tramas de revelación, y que en los casos más frecuentes y pregnantes moviliza dichas tramas argumentales, es cierto también que se la puede incitar y satisfacer sin la contextualización narrativa de las tramas de revelación y descubrimiento. Así, pues, puede ocurrir que aunque el terror se desarrolle con mayor frecuencia y principalmente en contextos narrativos de revelación, también puede darse en contextos no narrativos y ajenos a la revelación por la misma razón, a saber, por el poder de los objetos de terror-arte de despertar la curiosidad.

Recordemos de nuevo que los objetos del terror-arte son, por definición, impuros. Esto debe entenderse en el sentido de que son anómalos. Obviamente, la naturaleza anómala de estos objetos es lo que los convierte en perturbadores, angustiantes y repugnantes. Son violaciones de nuestras formas de clasificar las cosas y tales frustraciones de una concepción del mundo tienen que resultar perturbadoras.

Sin embargo, las anomalías también son interesantes. El hecho mismo de que sean anomalías nos fascina. Que se desvíen de los paradigmas de nuestro esquema clasificatorio atrae nuestra atención inmediatamente. Nos deja sin pala-

bras. Domina y retiene nuestra atención. Son una fuerza de atracción. Atraen nuestra curiosidad, es decir, nos hacen curiosos, nos invitan a indagar sus sorprendentes propiedades. Queremos curiosear en lo inusual, aun cuando sea simultáneamente repelente.

Si estas observaciones abiertamente pedestres son convincentes, podemos sugerir tres conclusiones interesantes. Primero, la atracción de las narraciones de tipo no narrativo y que no se centran en un proceso de revelación es explicable, como en las narraciones que sí lo son, fundamentalmente en virtud de la curiosidad, un rasgo de los seres terroríficos que se sigue de su estatus anómalo en tanto que violaciones de los esquemas culturales vigentes. Segundo, las criaturas terroríficas pueden contribuir también a sustentar el interés en tramas de revelación en un grado importante precisamente porque al ser anómalos pueden ser irresistiblemente interesantes. Y, finalmente, con especial referencia a la paradoja del terror, los monstruos, los objetos del terror-arte, son ellos mismos fuente de respuestas ambivalentes porque en tanto que violaciones de las categorías culturales vigentes son perturbadores y repugnantes, pero, al mismo tiempo, son objetos fascinantes precisamente porque transgreden las categorías vigentes del pensamiento. Es decir, la ambigüedad que impregna la paradoja del terror se encuentra ya en los objetos mismos del terror-arte porque son repugnantes y fascinantes, repelentes y atractivos debido a su naturaleza anómala⁴⁸.

He identificado la impureza como un rasgo esencial del terror-arte. Concretamente los objetos de terror-arte son, en

⁴⁸ Esto no lo digo para retractarme de mi anterior afirmación de que en las narraciones de revelación nuestra fascinación vaya atada principalmente al modo en que se orquesta nuestra curiosidad. Sin embargo, para orquestarla y para que dicha orquestación sea satisfactoria el monstruo debe ser alguna fuente independiente de fascinación, una fuente que cabe conjeturar es de naturaleza anómala.

parte, seres impuros, monstruos reconocidos como ajenos al orden natural de las cosas tal como las definen nuestros esquemas conceptuales. Esta afirmación puede ponerse a prueba observando la frecuencia verdaderamente impresionante con la que la aparición de esos monstruos en las ficciones de terror va acompañada explícitamente en estos textos de alusiones a la repulsión, el asco, la repugnancia, la náusea, el aborrecimiento, etc. La fuente de esta actitud, además, parece remontarse al hecho de que, como sostiene David Pole, los monstruos «se podrían calificar en cierto sentido de confusos; desafían o confunden categorías existentes... Lo que en principio nos perturba es las más de las veces meramente un revoltijo [u ofuscación] de clases»⁴⁹.

⁴⁹ David Pole, *Aesthetics, Form and Emotion*, Nueva York, St. Martin's Press, 1983, pp. 228-229.

Al componer los últimos pasos de este libro fui gratamente sorprendido al saber que últimamente David Pole ha llegado a algunas de las mismas conclusiones acerca del asco y el terror que planteé al comienzo de este libro en su ensayo «Disgust and Other Forms of Aversión» (en *Aesthetics, Form and Emotion*). Buena parte de esta coincidencia de planteamientos se explica por el hecho de que tanto Pole como yo nos apoyamos decisivamente en las investigaciones de Mary Douglas. Pole cita explícitamente el libro de Mary Douglas *Implicit Meanings*, un texto que también yo he consultado independientemente en la elaboración de mi teoría. (Véase Mary Douglas, *Implicit Meanings*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.)

Sin embargo, hay algunas diferencias entre la concepción de Pole y la mía. Él considera el terror tanto en contextos reales como en contextos estéticos, mientras que mi interés se centra estrictamente en el terror-arte. Asimismo, mientras a mí me interesa sólo la forma en que esos entes, concretamente seres, resultan terroríficos, Pole se interesa tanto por acontecimientos como por seres terroríficos. No obstante, ambos consideramos el asco como un elemento central del terror y ambos vemos el asco y la fascinación por las cosas terroríficas como algo basado en su naturaleza anómala desde el punto de vista categorial.

Pero hay un punto de fuerte desacuerdo entre Pole y yo. Pole cree que todo ejemplo de terror implica una autoidentificación del público con el objeto de terror. Cuando lo aterrador se manifiesta lo incorpora-

Pero al mismo tiempo que la quiebra de nuestras categorías conceptuales nos perturba, también llama nuestra atención. Estimula nuestras apetencias cognitivas con la perspectiva de algo previamente inconcebible.

La fascinación por el ser terrorífico va de la mano de la perturbación. Y, de hecho, hay que suponer que para quienes se sienten atraídos por el género la fascinación al menos

mos a través de algún proceso de identificación hasta el punto de convertirlo en parte de nosotros (p. 225). El gesto de terror, pues, es visto como una extrusión o expulsión de lo repugnante que ha sido incorporado. El modelo de estar aterrado es en este caso el vomitar.

Considero dudosa esta hipótesis. En secciones anteriores he argumentado en contra de la idea de identificación. También he sostenido que si identificación significa admiración o ser seducido por criaturas de terror como Drácula, entonces, incluso en este sentido lato, la identificación no es definitoria de todos nuestros encuentros con seres aterradores. Esto es, la identificación en este sentido psicológico inofensivo no es un rasgo general del terror-arte.

Sin duda, una defensora de la posición de Pole respondería a esta objeción observando que Pole incluye bajo la rúbrica de *self-identification* estar interesado en el objeto de terror o estar fascinado por él. Pero ver la identificación (o la «autoidentificación», el interés y la fascinación bajo la misma luz distorsiona todos los conceptos en este conjunto hasta hacerlos irreconocibles. No tengo que identificarme con todo lo que me interesa; ni preciso estar fascinado por todo con lo que me identifico (porque puedo no estar fascinado conmigo mismo). En cualquier caso, la extensión del concepto de identificación para subsumir intereses es evidentemente forzada. Por tanto, cuestiono la viabilidad de la caracterización identificación/fascinación/interés del terror, lo que, claro es, cuestiona el modelo expulsión/vómito de la respuesta al terror como un modelo general adecuado.

Por otra parte, Pole parece que quiere que consideremos el asco exclusivamente como un proceso en el que imaginativamente tragamos el objeto que nos repugna y luego lo escupimos. Pero es difícil imaginarse tragar algo tan grande como Mothra o incluso algo del tamaño de la Criatura de la Laguna Negra. Y en cualquier caso, me parece que no todo asco se relaciona con la incorporación oral, es decir, la aversión a lo funesto (algo que se pone en juego con muchos monstruos como los zombis).

compensa la perturbación. Esto puede explicarse en cierta medida por referencia a la teoría del pensamiento de la emoción ficcional examinada en un capítulo anterior. Según este punto de vista, el público sabe que el objeto de terror-arte no existe frente a él. El público sólo reacciona ante el pensamiento de que tal o cual ser impuro pueda existir. Esto acalla, sin eliminarlo, el aspecto perturbador del objeto de terror-arte y permite más oportunidades para que cuaje a la fascinación por el monstruo⁵⁰.

Hay que suponer que esta fascinación sería un lujo demasiado grande para que dure si, contra todo pronóstico, fuéramos a encontrar un monstruo terrorífico en la «vida real». Al igual que los personajes de las ficciones de terror,

⁵⁰ En su artículo «A Strange Kind of Sadness» Marcia Eaton postula que para apreciar acontecimientos perturbadores de ficción tenemos que tener de algún modo las cosas bajo control. Como Gary Iseminger apunta en su artículo «How Strange a Sadness?», la idea de control es aquí un tanto ambigua. Sin embargo, si el control que Eaton tiene en mente es autocontrol (antes que control sobre los acontecimientos del relato) entonces la adopción de la teoría del pensamiento de la respuesta a la ficción de terror podría explicar cómo tenemos dicho control en virtud del hecho que estamos respondiendo a sabiendas al pensamiento de que alguna criatura impura está devorando carne humana. Véase Marcia Eaton, «A Strange Kind of Sadness», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1982), n.º de otoño, y Gary Iseminger, «How Strange a Sadness?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (1983), n.º de otoño.

En su artículo «Enjoying Negative Emotions in Fictions» John Moreall cita también la importancia del control en las ficciones placenteras. Moreall parece sugerir que dicho control nos permite sentir vicariamente el placer de los personajes cuando están enfadados o tristes (p. 102). Pero no estoy convencido de que sea correcto decir de las víctimas de las ficciones de terror que pueden sentir placer en el estado en que se encuentran. Tal vez algunos ejemplos de enfado o de tristeza tiene dimensiones agradables. Pero seguramente no todos los estados emocionales de los personajes de ficción tienen dicha dimensión. Seguramente el terror no lo tiene. Véase John Moreall, «Enjoying Negative Emotions in Fiction», en *Philosophy and Literature*, 9 (1985), n.º de abril.

nos sentiríamos angustiosamente impotentes, pues esas criaturas, en la medida que desafían nuestros esquemas conceptuales, nos dejarían sin saber cómo tratar con ellos, impedirían nuestra respuesta práctica paralizándonos de terror (como en general hacen los personajes de las ficciones de terror por la misma razón). Sin embargo, en el terror-arte es sólo el pensamiento en la criatura lo que está funcionando; sabemos que no existe; no estamos literalmente abrumados por las cuestiones prácticas acerca de lo que hay que hacer. Así, los aspectos atemorizantes y repugnantes de los monstruos no nos afectan con la misma urgencia práctica, permitiendo un espacio para que la fascinación eche raíces. Así pues, como segunda aproximación a la solución de la paradoja del terror, podemos explicar cómo es que lo que, por hipótesis, normalmente inquieta, perturba y repugna, también puede ser fuente de placer, interés y atracción. Por lo que hace al terror-arte la respuesta es que el monstruo —en tanto que violación categorial— fascina por la misma razón que repugna y, puesto que sabemos que el monstruo no es más que un producto de la ficción, alienta nuestra curiosidad.

Esta posición nos permite dar una respuesta a la justificada objeción a nuestra primera respuesta a la paradoja del terror, una respuesta que estaba muy atada a las narraciones de revelación. Los ejemplos no narrativos de terror-arte como los que hallamos en las artes plásticas y en las ficciones de terror narrativas que no despliegan estrategias de revelación, atraen al público en la medida que los objetos de terror-arte fomentan la fascinación al tiempo que inquietan; en realidad, ambas respuestas dimanarían de los mismos aspectos de los seres terroríficos. Las dos respuestas son, como cuestión de hecho (contingente), inseparables en el género de terror. Además esta fascinación puede saborearse, porque la inquietud en cuestión no presiona sobre la conducta; es una respuesta al pensamiento sobre el monstruo, no a la presencia efectiva de algo repugnante o temible.

Si es cierto que la fascinación es la clave del atractivo que experimentamos ante el terror-arte en general, entonces también es cierto que la curiosidad y la fascinación básica en el género se amplifican también en lo que he denominado narrativas de revelación y descubrimiento. En ellas la curiosidad, la fascinación y nuestra inclinación a saber se hallan envueltas, orientadas y mantenidas por una forma altamente articulada mediante lo que he denominado drama de la prueba y procesos continuos de razonamiento, descubrimiento, formación de hipótesis, confirmación, etc.

En este punto, pues, me encuentro en situación de resumir mi aproximación a la paradoja del terror. Se trata de una teoría doble a cuyos elementos me referiré como la teoría universal y la teoría general. La teoría universal acerca de nuestra atracción por el terror-arte —que abarca el terror no narrativo, las narraciones ajenas a la revelación y las narraciones de revelación— mantiene que lo que lleva a la gente a buscar el terror es la fascinación tal como se la ha caracterizado anteriormente. Esta es la característica básica y genérica del género.

Al mismo tiempo, también debo plantear lo que llamaré teoría general —en lugar de universal— del atractivo del terror-arte. Los ejercicios más corrientemente recurrentes del género de terror —es decir, los que se encuentran más generalmente— parecen ser narraciones de terror centradas en una revelación. La atracción de estos ejemplos, al igual que otros paradigmas del género, tiene que explicarse en términos de fascinación y curiosidad. Sin embargo, en estos casos, la curiosidad y la fascinación inicial hallada en el género se desarrollan en una gran medida mediante mecanismos que estimulan y mantienen la curiosidad. Si el género empieza, por así decirlo, con la curiosidad, ésta es estimulada por las estructuras de las tramas argumentales centradas en la revelación. En dichos casos, pues, lo que nos atrae en esta clase de

terror —que parece ser el más generalizado—⁵¹ es la estructura en su conjunto y la escenificación de la curiosidad en la narración, en razón de la experiencia del juego prolongado de la fascinación que proporciona. Es decir, como Hume observaba respecto a la tragedia, la fuente del placer estético en dichos ejemplos de terror es principalmente la estructura narrativa en su conjunto, en la cual, desde luego, la aparición del ser terrorífico es esencial, y, como muestra la teoría universal, es un elemento catalizador.

Una objeción que anteriormente he realizado a mi primera aproximación al atractivo del terror-arte sostenía que la fuente de dicho atractivo está demasiado alejada de la emoción que caracteriza al género. Parecía limitar nuestro placer a una relación exclusiva con la trama argumental, lo cual, por supuesto, también podía hacer parecer que tramas parecidas pero sin seres terroríficos —como los thrillers de detectives y las películas de catástrofes— pudieran funcionar como sustitutos del terror-arte. Pero ahora estoy en disposición de explicar por qué no es el caso que explicar el atractivo del género en términos de curiosidad y fascinación tenga que alejar dicho atractivo de la emoción central del terror-arte.

He argumentado que los objetos del terror-arte son al tiempo repugnantes y fascinantes, angustiantes e interesantes, porque son abortos desde el punto de vista de las clasi-

⁵¹ Si estoy estadísticamente equivocado acerca de la omnipresencia de las narraciones de revelación en el género de terror probablemente rebautizaría la segunda parte de mi concepción como *teoría especial* del atractivo del terror. De todos modos, pienso que la explicación de las narrativas de revelación que he propuesto es correcta para ese grupo «especial» de las narraciones de terror aunque dicho grupo no represente la formación más común del género. No hace falta decir, sin embargo, que actualmente todavía soy de la opinión de que el drama de la revelación —en las variantes examinadas anteriormente en este libro— es la más comúnmente practicada en el género de terror.

ficaciones. La relación entre fascinación y terror es aquí contingente antes que necesaria. Es decir, los objetos del terror-arte son esencialmente violaciones categoriales y, de hecho, las violaciones categoriales son el tipo de cosas que regularmente llaman nuestra atención. La fascinación y el terror no están relacionados por definición. No todo lo que fascina aterra ni todo lo que aterra fascina. Sin embargo, dado el contexto específico de la ficción de terror, existe una fuerte correlación entre fascinación y terror debido al hecho de que los monstruos de terror son seres anómalos. Esto es, tanto la fascinación como el terror-arte convergen en el mismo tipo de objetos precisamente porque son violaciones categoriales. Allí donde hay terror-arte probablemente habrá la posibilidad de la fascinación. La fascinación no es algo lejano al terror-arte, sino que se relaciona con él como un probable elemento concomitante recurrente. Lo es, además, porque el género está especializado en seres imposibles y, en principio, incognoscibles. Ésa es la atracción del género. Los thrillers de detectives y las películas de catástrofes que movilizan estructuras argumentales parecidas no proporcionan el mismo tipo de satisfacción y, por tanto, no son sustitutos exactos de las ficciones de terror. Buscamos las ficciones de terror porque la específica fascinación que despiertan va ligada al hecho de que está animada por el mismo tipo de objeto que da lugar al terror-arte.

Una cuestión planteada por esta explicación de la paradoja del terror —desde el punto de vista de la relación contingente entre el terror-arte y la fascinación— es cómo se entiende, de modo preciso, la relación entre estos dos estados. Siguiendo a Gary Iseminger, podemos considerar dos posibles relaciones entre las emociones angustiosas provocadas por una ficción (por ejemplo, el terror-arte), por un lado, y el placer derivado de la ficción (por ejemplo, la fascinación), por el otro, a saber: el punto de vista integracionista

y el punto de vista coexistencialista⁵². Según el punto de vista integracionista, cuando se deriva placer de un melodrama se está entristecido por los acontecimientos descritos y la tristeza misma contribuye al placer que nos produce la ficción. Desde el punto de vista coexistencialista, el sentimiento de placer en relación con la ficción angustiante es un caso de sentirse suficientemente fuerte para superar el uno al otro, como en el caso de «reír entre lágrimas». En el caso del melodrama, la explicación coexistencialista dice que la tristeza y el placer existen simultáneamente y que el placer compensa a la tristeza.

Puede que no sea posible resolver la disputa entre las hipótesis coexistencialista e integracionista de modo que se aplique a todos los géneros. Un género puede ser más susceptible a una explicación integracionista y otro a la coexistencialista. Y, de hecho, dentro de un mismo género, puede haber explicaciones coexistencialistas e integracionistas dependiendo del segmento de público al que uno se refiera. En relación al terror-arte, la explicación precedente en términos de la relación contingente entre la fascinación y el miedo y el asco se inclina más en dirección a la concepción coexistencialista⁵³. Esta explicación apunta al receptor medio de terror (a diferencia de cierto público *especializado* del que hablaremos luego). En el caso del receptor medio de terror-arte, la tesis es que el terror-arte que sentimos es finalmente superado por la fascinación por el monstruo, así como, en la mayoría de los casos, por la fascinación generada por la trama argumental en el pro-

⁵² Véase Iseminger, «How Strange a Sadness?», pp. 81-82; y Marcia Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Belmont, California, Wadsworth Publishing Company, 1988, pp. 40-41.

⁵³ Es interesante observar que la explicación psicoanalítica del terror también tiende a ser coexistencialista, pues el asco y el miedo que la imaginiería provoca es el precio que hay que pagar para manifestar deseos reprimidos sin censura.

ceso de escenificación de la manifestación y revelación del monstruo.

Sin embargo, un crítico de esta solución probablemente respondería diciendo que si estamos de acuerdo aquí con la estrategia de pensamiento coexistencialista, entonces parecería seguirse que si los lectores pueden satisfacer su ansia de fascinación mediante descripciones de monstruos no aterradores, probablemente les satisfarán relatos —como cuentos de hadas y mitos— en los que los monstruos no son aterradores. Además, si eso es así, entonces el placer a obtener del terror no es un placer único que distinga al género. Es más, por otro lado, si se puede lograr la fascinación sin estar aterrado, esto es, optando por un género que proporciona el mismo placer *sin*, por ejemplo, repugnancia, ¿no tendría sentido elegir siempre el cuento de hadas?

Hasta cierto punto estoy dispuesto a aceptar parte de estas afirmaciones, pero al mismo tiempo no las encuentro totalmente irrecusables. Me parece que los receptores de terror suelen ser a la vez también receptores de otras clases de fantasías de monstruos⁵⁴. El público de una película ajena al terror como *Jason y los Argonautas* y el de la película *Un hombre lobo americano en Londres* es probablemente el mismo, y el placer que experimenta de la manifestación de los monstruos en cada una de ellas es comparable. Hasta un cierto punto, dicho público puede sentir que con respecto al placer una película puede ser tan buena como otra una tarde cualquiera. Sin embargo, es también compatible con

⁵⁴ Algunas evidencias informales de esto podrían incluir: 1) que en los ciclos de las películas de fantasía de los últimos quince años hay un claro movimiento hacia el dominio de series como la de *La profecía*, pasando por odiseas del espacio como la de las *Guerras de las Galaxias*, fantasías como *E.T.*, *Splash*, *Cocoon*, o de espadachines y magia como *La historia interminable*, *Willow*, *Laberinto*, *Legend*, *Princesa Bride*, *Dark Crystal*, etc.; 2) que escritores como King pueden pasar del terror a lo mágico sin perder a sus seguidores.

esto que los placeres obtenidos de muchas películas de terror, especialmente las que incluyen ciertas estructuras argumentales distintivas, todavía pueden igualar o sobrepasar el placer suscitable por cuentos de hadas y mitos comparables, incluso restando el peaje por estar aterrado. De este modo, aunque los placeres a obtener de estas alternativas son del mismo tipo, no hay garantía de que un ejemplo del género proporcione un mayor grado que otro. En consecuencia, no tendría siempre sentido elegir cuentos de hadas y odiseas frente a las ficciones de terror. Además, que ciertos géneros que obviamente pertenecen a la misma familia —tales como las fantasías sobrenaturales o de monstruos—, no me parece que sea un problema para la teoría propuesta en este libro, todos ellos proporcionan placeres comparables. Pero admitir esto no indica, por ejemplo, que no podamos diferenciar estos géneros junto a otras dimensiones.

En general, creo que podemos explicar el placer que los receptores medios experimentan con la ficción de terror por referencia a las formas en que la imaginación y, en la mayor parte de los casos, las estructuras argumentales despiertan la fascinación. Sea cual sea la angustia que el terror cause, en tanto que probable peaje para nuestra satisfacción, es compensado para el receptor medio por el placer que obtenemos por la estimulación y la gratificación de nuestra curiosidad. Sin embargo, aunque éste sea el caso de la mayor parte de los receptores del terror, no puede negarse que puede haber cierto público que busca las ficciones de terror simplemente para aterrarse. Se puede sospechar que alguna parte del público de las series *Viernes 13* puede ser de ésta; gente que va a por lo grueso. Las películas de terror que tienen monstruos fascinantes pero que no son muy, muy repugnantes o repulsivos pueden ser considerados como inferiores por esos aficionados al *gore*.

Si esta es una descripción adecuada de algunos receptores del terror, la explicación coexistencialista no parece que

se les aplique. Pues en este caso el asco generado por la ficción parece estar relacionado esencialmente, y no contingentemente, con el placer del público relevante. Así, puede apelarse a alguna clase de explicación integracionista del terror. Siguiendo a Marcia Eaton, una forma de desarrollar una explicación integracionista para estos casos consistiría en extrapolar de la explicación de Susan Feagin lo que ésta denomina *metarrespuesta* a la tragedia⁵⁵. Según Feagin la respuesta placentera a la tragedia es realmente una respuesta a una respuesta. Esto es, en un movimiento que recuerda a los Aikin, Feagin piensa que el placer que obtenemos al responder con simpatía a los acontecimientos trágicos en la ficción es una respuesta placentera por encontrar que somos esa suerte de gente preocupada moral y humanamente. Del mismo modo puede ocurrir que aquellos que gustan de la repulsión en el terror-arte –pero no por la fascinación– estén dando una metarrespuesta a su propia repulsión.

¿En qué podría consistir esta respuesta? Tal vez incluye una suerte de satisfacción en el hecho de que se es capaz de resistir grandes dosis de asco y shock. En este caso, por supuesto, hay que recordar que el público de las ficciones de terror suelen ser varones adolescentes, algunos de los cuales pueden estar usando las ficciones como ritos de paso para machos. Para ellos, las ficciones de terror pueden ser pruebas de resistencia. Sin duda, éste no es el aspecto más amplio del género de terror, ni las ficciones de terror están hechas exclusivamente para servir a este saludable objetivo. Sin embargo, tenemos que admitir que el fenómeno existe, y que, en este caso particular, puede ser necesaria una explicación integracionista equipada con la idea de metarrespuesta.

Sin embargo, para la mayor parte de los consumidores de terror, y, juzgadas por su construcción, para la mayor

⁵⁵ Feagin, «The Pleasures of Tragedy», y Marcia Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, p. 40.

parte de las ficciones de terror, la hipótesis coexistencialista parece la más ajustada. Sostiene que los placeres derivados del terror-arte están en función de la fascinación, fascinación que compensa las emociones negativas generadas por la ficción. Esta tesis puede aplicarse a la manifestación del monstruo pura y simple (la teoría universal sobre la atracción del terror), o puede aplicarse a la manifestación del monstruo inserta en un contexto narrativo, de forma que todo el proceso de escenificación narrativa sea la fuente primaria del placer (la teoría general sobre la atracción del terror). Como anteriormente se ha dicho, esta última aplicación me parece la más relevante y la más cercana al mayor número de casos, así como a los más irresistibles, de terror-arte que se han producido hasta la fecha.

Una ventaja de este enfoque teórico sobre algunas de las teorías rivales como el psicoanálisis es que da cabida a nuestro interés por aquellos seres terroríficos cuya imaginaria no parece ni directa ni indirectamente enraizada en fenómenos como la represión. Esto es, la explicación por recurso al pavor religioso y la explicación psicoanalítica del terror se enfrentan a contraejemplos en aquellos casos en los que los monstruos parecen ser producto de lo que podría describirse como procesos formales de «confusión categorial». Los cefalópodos de Wells no provocan ni miedo cósmico ni están suficientemente perfilados en el texto para relacionarlos con algún material reprimido identificable. Así, las explicaciones de esta suerte no resultan suficientemente exhaustivas, ya que no pueden asimilar lo que podríamos denominar formalmente (o formulariamente) seres terroríficos contruidos.

Mi enfoque, por otra parte, no tiene problemas con los seres terroríficos generados únicamente mediante confusión categorial, puesto que hago remontar la fascinación que ejercen (así como su naturaleza angustiante) al revoltijo ca-

tegorial. Así, la exhaustividad de mi teoría ante tales contraejemplos es un fuerte argumento a su favor.

En este punto, puede ser útil recordarle al lector que he estado intentando encontrar una explicación exhaustiva del atractivo del terror, esto es, una explicación del terror que aclare su atractivo a lo largo de períodos de tiempo, de subgéneros y de obras particulares, tanto si se trata de obras maestras como si no. En este sentido, en parte estoy considerando el terror como lo que Frederic Jameson ha llamado «modo». Escribe Jameson:

Cuando hablamos de modo, qué podemos querer decir si no que este particular tipo de discurso literario no está atado a las convenciones de una época dada, ni indisolublemente vinculado a un determinado tipo de artefacto verbal, sino que más bien persiste como una tentación y un modo de expresión que permanece durante una serie de períodos históricos pareciendo ofrecerse, aunque sea intermitentemente, como una posibilidad formal que puede ser revivida y renovada⁵⁶.

Preguntar qué hay de irresistible en el terror en tanto que modo es preguntar por las «tentaciones» más básicas y recurrentes proporcionadas por el género para el supuesto de un público promedio. Mi respuesta es la explicación detallada de la fascinación y la curiosidad que se encuentra en las anteriores páginas. Dicha respuesta parece más exhaustiva que las explicaciones psicoanalíticas y religiosas en tanto que modo, esto es, abarca un espectro más amplio de casos recurrentes⁵⁷.

⁵⁶ Frederic Jameson, «Magical Narratives: romance as genre», *New Literary History*, 7 (1975), n.º de otoño, pp. 133-163.

⁵⁷ Algunos lectores pueden sorprenderse de que no haya examinado la posibilidad de alguna clase de explicación centrada en la catarsis—según la moda que suele atribuirse al análisis aristotélico de la tragedia— de los pla-

Una vez dicho esto, sin embargo, no quiero negar que las explicaciones psicoanalíticas y religiosas puedan ofrecer perspectivas suplementarias acerca de las razones por las que determinadas obras de terror, determinados ciclos periódicos o ciertos subgéneros pueden ejercer una atracción especial además de la atracción genérica del modo. Si dichas explicaciones son convincentes y hasta qué punto lo son es algo que depende del análisis crítico e interpretativo de los subgéneros, ciclos y obras individuales. No tengo ninguna razón teórica para anunciar que en el futuro ese trabajo crítico no pueda informarnos de los mecanismos de atracción que ciertos ciclos, subgéneros y obras individuales despliegan más allá del atractivo genérico del modo. Que ese trabajo crítico sea o no

ceres del terror. Estos enfoques ven el placer estético causado por representaciones angustiosas como una cuestión de aliviar nuestras emociones negativas. Planteada así este tipo de teoría es completamente absurda. El placer de un género dado se localiza en librarse de ciertos sentimientos que tenemos. Pero sólo tenemos dichos sentimientos porque algún ejemplo del género ha provocado en nosotros primero el displacer relevante. Y eso difícilmente hace plausible el interés que tenemos en las obras del género, pues no tiene sentido que ponga la mano en un torno simplemente por el placer de aliviar mi dolor cuando se afloja el torno.

Por supuesto que un teórico de la catarsis puede eludir esta refutación por analogía afirmando que las emociones negativas aliviadas no son las engendradas por la ficción misma, sino que más bien son emociones negativas que se han formado en el curso de la vida cotidiana. El efecto catártico, pues, sería una evacuación de estas emociones reprimidas. Pero si esta es la forma en la que se concibe la catarsis entonces claramente no se aplicará al terror-arte, pues el tipo de terror que se encuentra en las ficciones de terror no tiene un correlato en la vida cotidiana y, por tanto, no puede reprimirse en el curso del acontecer cotidiano. Ello viene exigido por el hecho de que no encontramos monstruos en la vida cotidiana, de modo que no vamos acumulando el tipo de emoción negativa requerida para ser aliviada en la recepción de las ficciones de terror, lo cual indica que posiblemente la catarsis no puede ser el modelo correcto del terror-arte. Que sea relevante para la discusión de otras emociones estéticas negativas es un asunto que va más allá de los objetivos de este libro.

persuasivo habrá de juzgarse caso por caso. A mí sólo me interesaba desarrollar una concepción de la fuerza genérica del terror y no quiero expresar aquí y ahora ninguna reserva de principio a la posibilidad de la crítica religiosa, la crítica mítica, la psicoanalítica, la del terror cósmico o cualquier otra para ciertos ciclos, subgéneros y obras de terror.

Mi impresión es que la solución basada en la curiosidad y la fascinación que he ofrecido a la paradoja del terror es muy obvia, a pesar de su dependencia de ciertas nociones técnicas como las de violación categorial y coexistencialismo. Ciertamente no es tan llamativa como muchas teorías psicoanalíticas reduccionistas. De hecho, a algunos puede parecerles que no es en absoluto una teoría, sino un simple e interminable ejercicio de sentido común.

Yo pienso que este enfoque es explicativo, especialmente por el modo en que elabora el juego de fuerzas de atracción y repulsión, aunque puedo ver por qué cuando se formula en forma abreviada —el terror atrae porque las anomalías nos llaman la atención y despiertan la curiosidad— puede sonar como un resumen de lugares comunes. Tres observaciones me parecen apropiadas: primero, la búsqueda exhaustiva misma de la explicación de los fenómenos puede tender a hacer que la solución parezca un lugar común y trivialmente amplia, aunque no lo sea; segundo, que la teoría parezca de sentido común no es algo que pese en su contra, pues no hay ninguna razón para pensar que el sentido común no pueda contribuir a la inteligencia de las cosas; por último, tal vez como corolario a esta última observación, el recurso a fuentes arcanas por parte de las explicaciones alternativas no es necesariamente una virtud favor suyo.

Terror e ideología

Comencé mi discusión con la pregunta acerca de por qué persiste el género de terror, pregunta que transformé en

una acerca de cuál sea la causa posible de que la gente busque lo que evidentemente es angustiante. El problema de la existencia continuada del género de terror se redujo a la cuestión de por qué no evitamos simplemente el género de terror en bloque puesto que, en mi explicación, fomenta miedo y asco auténticos. He intentado explicarlo por medio de las teorías universal y general del terror desde el punto de vista de la forma en que los seres terroríficos que definen el género dominan nuestro interés, fascinación y curiosidad, placeres éstos que sobrepasan todos los sentimientos negativos que dichas criaturas anómalas hacen probable. Estos rasgos del género —interés, fascinación y curiosidad—, especialmente como se intensifican en las principales formaciones narrativas del género, explican por qué las ficciones de terror continúan consumiendo y produciéndose, a menudo cíclicamente.

Un crítico de mentalidad política, sin embargo, puede rechazar este modo de tratar la persistencia del género de terror. Puede denunciar que tiende a ser demasiado individualista, mientras que una explicación verdaderamente efectiva de la existencia del género de terror debería poner de relieve los factores sociopolíticos pertinentes que dan lugar al mismo. En este caso, el acento hoy se pondría en el papel ideológico que desempeñan las ficciones de terror. El argumento sería que el terror existe porque siempre está al servicio del *statu quo*, es decir, que el terror es invariablemente un agente del orden establecido. Ello supone que las creaciones del género de terror siempre son políticamente represivas, lo que contradice la concepción (igualmente incorrecta) discutida más arriba de que las ficciones de terror siempre son emancipadoras (es decir, políticamente subversivas).

Un modo de intentar relacionar el género de terror con los objetivos de órdenes sociales políticamente represivos sería el temático. Esto es, intentar mostrar que hay ciertos te-

mas políticamente represivos que siempre se encuentran en el género y que éste tiende a reforzar. Por ejemplo, se podría argumentar que el género de terror es esencialmente xenófobo: los monstruos, dada su actitud inherentemente hostil hacia la humanidad, representan al Otro depredador y movilizan, reforzándola interactivamente, el imaginario negativo de las entidades político-sociales que amenazan el orden social establecido al nivel de la nación, la clase, la raza o el género.

Obviamente hay algunas evidencias a favor de quienes sostienen esta hipótesis: el racismo de H. P. Lovecraft; las películas de ciencia-ficción de los cincuenta que describen a los invasores alienígenas como iconos transparentes del comunismo; la descripción sifilítica de la sexualidad femenina agresiva de películas de Cronenberg como *They Came from Within* y *Rabid*.

En una perspectiva relacionada con esta última, las ficciones de terror podrían entenderse desde la función de amedrentar a la gente para que asuman sumisamente sus roles sociales. De nuevo tenemos ciertas evidencias sugerentes para ello. Las feministas han apuntado que en muchas ficciones de terror recientes las víctimas del espeluznante ataque del monstruo son mujeres adolescentes sexualmente activas. Una interpretación es que se les está enseñando una lección: «Haz el tonto y esto es lo que puedes esperar/merecer». Además, la víctima femenina ha sido un elemento esencial del género de terror desde los tiempos de la novela gótica. El secuestro de mujeres —normalmente como un eufemismo apenas velado de la violación— podría considerarse como la articulación de una constante advertencia sexista de que en una sociedad patriarcal las mujeres deben someterse, porque siempre están y deben estar a las órdenes de los machos.

Sin duda, las interpretaciones temáticas de este género pueden aplicarse a *algunas* ficciones de terror en ciertos

contextos sociales. Esto es, no hay ninguna razón para pensar que las ficciones de terror no puedan ser vehículos para temas ideológicamente represivos. Las películas de terror de los cincuenta probablemente tuvieron una influencia en la forma en que muchos norteamericanos pensaban acerca del comunismo. Sin embargo, hay dos problemas iniciales que contrarían la tentativa de explicar la persistencia del terror por medio de la propagación de temas ideológicos.

Primero, ninguno de los temas ideológicos aducidos por los críticos parece ser suficientemente general. Hay ficciones de terror sexistas, racistas, anticomunistas y xenófobas, pero no toda ficción de terror puede clasificarse en alguna de estas categorías ni tampoco en alguna disyunción de las mismas. Que haya ficciones de terror que no pertenezcan a alguna de estas categorías específicas puede observarse en el ejemplo de que hay ficciones de terror que eluden la acusación de sexismo en la medida que no tienen ni personajes femeninos ni los monstruos están caracterizados mediante imaginería femenina (culturalmente derivada), ni la ausencia de personajes femeninos está tratada en dirección a la derogación de las mujeres. Y, por supuesto, la mayor parte de las ficciones de terror no tiene nada que ver con el anticomunismo, en tanto que muchos relatos británicos de fantasmas se ocupan de fantasmas británicos, lo cual cuestiona las acusaciones de racismo y xenofobia. En realidad, muchas ficciones de terror resultan demasiado indeterminadas desde un punto de vista político para relacionarlas con ningún tema ideológico concreto⁵⁸.

⁵⁸ Tal vez esta sea una razón de por qué cuando se lee crítica política de las ficciones de terror se encuentra uno a veces con que la misma ficción un crítico la encuentra emancipadora y otro la encuentra represiva. Es decir, como la ficción es realmente vaga e indeterminada con respecto a cualquier cuestión política, cada crítico puede leer su propio *parti pris* en ella. Sin embargo, yo dejaría al menos abierta la *posibilidad* de que una ficción de terror políticamente vaga e indeterminada pueda no

No se puede rechazar la posibilidad de que alguien algún día descubra un tema ideológico presente en toda la ficción de terror. Pero hasta que eso se confirme es justo suponer que las explicaciones ideológicas temáticas ofrecidas hasta ahora no son lo suficientemente generales para abarcar el género como un todo (por más útiles que puedan ser para analizar ficciones individuales, subgéneros y ciclos)⁵⁹.

Una segunda razón para dudar de la afirmación de que todas las ficciones de terror, desde el punto de vista temático, son represivas es simplemente que parecen ser ejemplos de ficciones de terror progresistas. Uno de los temas del *Frankenstein* de Mary Shelley es que ilustra la idea de que una persona no es innatamente mala sino que es empujada a lo que conocemos como comportamiento antisocial como resultado de la forma en que es tratada por la sociedad. La criatura apoya esta idea a lo largo de toda la novela y nada en el texto lo desmiente. Esa era y considero que sigue siendo una concepción políticamente ilustrada.

También hay un gran número de novelas de terror que celebran la revuelta contra la tiranía (a menudo aristocrática), como las series Caspack y Pellucidar de Edgar Rice Burroughs. Una buena parte de las ficciones de terror se oponen a la esclavitud y a la opresión racial. La dominación de un grupo de seres en el género de terror por parte de una

tener significación política alguna, admitiendo también la *posibilidad* de que estudios sobre la recepción basados empíricamente puedan revelar que, aunque sea vaga, una determinada ficción en un contexto social específico tuvo, de hecho, repercusiones ideológicas. Desde luego, habríamos de estar dispuestos a admitir que los estudios empíricos sobre la recepción podrían indicar que la ficción de terror en cuestión no tuvo dichos efectos.

⁵⁹ Podría tratarse la objeción formulada en este párrafo de otro modo, a saber, extendiendo la lista de temas ideológicamente sospechosos y, luego, afirmando que toda ficción de terror pertenece al menos a una de esas categorías. Dicha afirmación, sin embargo, no puede evaluarse hasta que alguien produzca la lista en cuestión.

especie supuestamente superior casi siempre anuncia una revuelta en la que la especie dominadora (o la raza dominadora) recibe su merecido.

El ciclo de George Romero *La noche de los muertos vivos* es explícitamente antirracista, así como crítica del consumismo y los vicios de la sociedad norteamericana⁶⁰, en tanto que ciertas películas de la marca Hammer como *La venganza de Frankenstein* estigmatizan el clasismo mostrando que el villano es en realidad el Barón mismo, que pertenece a la clase dominante, quien obtiene los órganos y miembros que necesita para su experimento la clase inferior (que previsiblemente se subleva).

Durante la catástrofe de Vietnam hubo ficciones de terror antibelicistas hechas, por ejemplo, por cineastas como Bob Clark. Y muchas ficciones de terror se oponen al daño realizado a nuestra ecología por los negocios y el gobierno, en tanto que otras se oponen a la «medicalización» de la vida cotidiana, etc. Los ejemplos se pueden multiplicar infinitamente, pero esta posición es general. Del mismo modo que Karl Marx llamaba a los capitalistas vampiros y hombres lobo, utilizando la iconografía del terror con fines progresistas, así también los creadores de ficciones de terror pueden aplicar la imaginaria del miedo y el asco contra las fuerzas de la represión política o social.

No doy por supuesto que todo el mundo esté de acuerdo con todos estos contraejemplos. Sin embargo, creo que la cuestión general es inevitable: la imaginaria de terror puede ser empleada, y lo ha sido, al servicio de temas políticamente progresistas en determinados contextos sociales. Si

⁶⁰ La novela corta de Barry B. Longyear *Enemy Mine*, así como su adaptación para el cine de Wolfgang Petersen, incluyen elementos de terror y se opone a la discriminación racial y a la opresión. La película de John Sayle *Brother From Another Planet*, aunque tal vez no sea un caso perfecto de terror, es también antirracista.

alguien rechaza mis ejemplos concretos hay suficientes casos problemáticos como para que deje cómodamente al lector que elija los suyos propios.

Así, pues, la idea de que el género de terror persiste porque proporciona el útil servicio de proyectar temas ideológicamente represivos puede cuestionarse en primera instancia observando que las ficciones de terror no siempre realizan esta función y, por tanto, no son fiables, porque 1) muchas no proyectan ningún tema ideológico, represivo o de otro tipo, y 2) porque con frecuencia proyectan temas significativamente progresistas.

Si la respuesta a esto es que las ficciones de terror inevitablemente siempre proyectan temas represivos, entonces pediremos una explicación de dicha inevitabilidad. Si el fundamento de la inevitabilidad es que toda actividad simbólica en la sociedad capitalista moderna inevitablemente proyecta temas represivos, podemos a) preguntar si eso es así, pero, en cualquier caso, b) señalar que eso hace inoperante la idea de que la represión política proporciona una explicación de la persistencia del terror, puesto que en tal explicación la represión estaría presente en toda actividad simbólica y muchas de dichas actividades no han sobrevivido.

Hasta aquí hemos contestado la idea de que el terror persiste porque siempre difunde temas políticamente represivos. El rechazo de esta hipótesis se ha llevado a cabo señalando, de un lado, lugares en los que parece muy difícil especificar el tema ideológico de varias ficciones de terror y, de otro, a otros lugares donde el tema políticamente significativo en la ficción de terror es abiertamente progresista. En este punto, quien proponga una concepción basada en la represión para explicar la persistencia del terror puede que quiera cambiar de marcha para argumentar que el trabajo ideológico que la ficción de terror realiza a favor del *statu quo* no es en el nivel de temas manifiestos —concebidos como mensajes propagandísticos— sino en el nivel de la forma básica del género. Esto

es, hay algo en la estructura profunda de la ficción de terror que la pone al servicio del orden establecido de modo que dicho orden, en consecuencia, garantiza su persistencia (presumiblemente mediante la producción continuada de entretenimiento de terror en lugar de entretenimientos emancipadores).

Stephen King ha articulado brillantemente la relación entre la estructura de la ficción de terror y el orden establecido en varias ocasiones:

... la ficción de terror es en realidad tan republicana como un banquero en un traje con chaleco. Desde el punto de vista del desarrollo, la historia es siempre la misma. Hay una incursión en territorios tabú, hay un lugar a donde no se debe ir, pero se va, del mismo modo que tu madre te dice que la barraca de los monstruos es un lugar donde no debes ir pero vas. Y dentro ocurren las mismas cosas: ves al tipo con tres ojos, o a la mujer gorda o al hombre esqueleto o a Mr. Eléctrico o lo que sea que haya. Y cuando sales dices: «Bueno, no soy tan malo. Estoy bien. Mucho mejor de lo que pensaba». Tiene el efecto de reafirmar valores, reafirmar la propia imagen y nuestros buenos sentimientos acerca de nosotros mismos⁶¹.

Y, en otro lugar:

La monstruosidad nos fascina porque llama al republicano conservador en traje con chaleco que todos llevamos dentro. Amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque es una reafirmación del orden que todos ansiamos como seres humanos..., y permítanme sugerir además que no es la aberración física o mental en sí misma la que nos aterra, sino más bien la falta de orden que esas situaciones parecen implicar⁶².

⁶¹ Tim Underwood y Chuck Millar (eds.), *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephen King*, Nueva York, McGraw-Hill, 1988, p. 9.

⁶² King, *Danse Macabre*, p. 39.

... el creador de ficciones de terror es por encima de todo un agente de la norma⁶³.

Lo que King puede tener en mente aquí —y que ha sido desarrollado en un lenguaje menos coloquial por teóricos contemporáneos⁶⁴— es que la narrativa de terror parece actuar introduciendo algo anormal —un monstruo— en el mundo normal con el propósito expreso de eliminarlo. Es decir, el relato de terror es siempre una lucha entre lo normal y lo anormal en la que lo normal se restaura y, por consiguiente, reafirma. El relato de terror se puede concebir como una defensa simbólica de unos estándares culturales de normalidad. El género de terror emplea lo anormal sólo con el fin de mostrarlo vencido por las fuerzas de lo normal. A lo anormal se le permite ocupar el centro del escenario sólo como contraste con el orden cultural que en última instancia será reivindicado al final de la ficción.

En mi filosofía del terror he sostenido que los monstruos han de entenderse como violaciones de categorías culturales vigentes. Desde este punto de vista, el enfrentamiento y la derrota del monstruo en las ficciones de terror podría leerse sistemáticamente como una restauración y defensa de la concepción del mundo establecida que se halla en los esquemas culturales existentes. Además, la concepción del mundo cuestionada no es sólo epistémica sino que está vinculada a valores o impregnada por ellos. Lo que queda fuera del mapa cognitivo de una cultura no es simplemente inconcebible sino antinatural en un sentido tanto ontológico como valorativo.

⁶³ King, *Danse Macabre*, p. 48.

⁶⁴ Por ejemplo, Steven Neale, *Genre*, Londres, British Film Institute, 1980.

Esto es, los seres anómalos que he estado examinando no sólo son ontológicamente transgresores. Las más de las veces también hacen cosas moralmente transgresoras. Dentro del género hay una concordancia entre el hecho de ser desconocidos y que hagan lo prohibido: chupar sangre, secuestrar bebés para misas negras, secuestrar muchachas, destruir rascacielos, etc. En realidad, esa concordancia parece ser a menudo incluso más íntima que una mera conjunción constante, porque aunque carezca de una preparación científica o filosófica la gente ha sido imbuida de las estructuras categoriales de su sociedad con urgencia evaluativa. Lo que permanece fuera de su sistema clasificatorio es tabú, anormal o, más genéricamente, malo. Así, cuando un monstruo interrumpe lo cotidiano y es combatido y destruido en una ficción de terror, puede pensarse que simultáneamente se reafirma la rectitud de un orden clasificatorio moralmente cargado y culturalmente enraizado.

En esta concepción, la estructura profunda de la ficción de terror es un movimiento en tres partes: 1) de la normalidad (un estado de cosas en el que nuestro esquema ontológico-valorativo permanece intacto); 2) a la interrupción (aparece un monstruo que sacude los fundamentos mismos del mapa cognitivo de la cultura, una ofensa que puede percibirse como inmoral/anormal, y, previsiblemente, el monstruo también hace cosas prohibidas como comer personas)⁶⁵; 3) hasta el enfrentamiento y derrota final del ser anormal (con lo que se restaura el esquema cultural mediante la eliminación de la anomalía y el castigo de sus vio-

⁶⁵ En la introducción a *Madame Crowl's Ghost*, M. R. James da una instructiva receta para estos dos primeros movimientos: «Introduzcamos, pues, los actores de un modo plácido; dejemos que se les vea en su vida cotidiana sin trastornos por sus presagios, satisfechos con su entorno; y en este ambiente tranquilo hagamos que la cosa ominosa meta la cabeza, discretamente primero y luego más insistentemente hasta que ocupe el centro del escenario».

laciones del orden moral). En esta constelación asociativa, el orden se restaura no sólo en el sentido de que ya no hay más matanzas sino que, supuestamente, está funcionando de nuevo el orden cultural establecido que reinaba con anterioridad a los trastornos introducidos en la ficción.

Para formarnos una opinión de este tipo de explicación puede ser de utilidad establecer una breve analogía entre ella y las explicaciones antropológicas populares en el pasado de los «rituales de rebelión», esto es, rituales como las antiguas saturnalias o el actual día de Carnaval, que proporcionan un «espacio» delimitado, por así decirlo, en el que el decoro, la moralidad y los tabúes habituales pueden relajarse, y en el que los esquemas conceptuales, por ejemplo de las relaciones entre las especies, pueden invertirse, permutarse o trastocarse. Dichos rituales, por supuesto, terminan normalmente con la reinstauración del orden social y a veces se los interpreta como válvulas sociales de seguridad que permiten descargar tensiones generadas por la organización cultural de la experiencia. Aunque tales rituales obviamente incluyen alguna crítica del orden social, contienen esta protesta de forma que lo preservan y refuerzan⁶⁶.

Aplicada al género de terror, esta analogía podría funcionar del siguiente modo: con la presentación del monstruo en una ficción de terror, se abre un espacio cultural en el que los valores y los conceptos de la cultura pueden invertirse, permutarse y trastocarse. Ello probablemente resulta catártico para el público; le permite la oportunidad de que tomen forma pensamientos y deseos fuera de las nociones aceptables de la cultura. Pero la condición que permite esta transgresión de la norma es que, cuando todo se haya dicho

⁶⁶ Max Gluckman, *Custom and Conflict in Africa*, Glencoe, Illinois, Free Press, 1965. Véase también Gluckman, «Rituals of Rebellion in South East Africa», en su libro *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Glencoe, Illinois, Free Press, 1963.

y hecho y la narración haya llegado al final, la norma se res-taure, el monstruo ontológicamente ofensivo haya sido eli-minado y sus horribles actos hayan sido castigados. De este modo, la norma regresa más fuerte que antes; por así decir-lo, ha sido sometida a prueba; su superioridad frente a lo anormal es reivindicada, y pensamientos y deseos supuesta-mente rebeldes, quizá siniestros –desde la perspectiva del punto de vista cultural dominante– han sido, hablando fi-guradamente, zaheridos.

Desde este punto de vista, las modernas ficciones de te-ror podrían considerarse como rituales de inversión para la sociedad de masas. La función de estos rituales –tal como se representan literalmente en su estructura argumental– es ce-lebrar el punto de vista cultural dominante y su concepción de la norma. Las normas relevantes aquí hay que conside-rarlas políticas y su valoración como ideológicamente carga-da. Así, la constante repetición del escenario fundamental de las ficciones de terror inevitablemente refuerza el *statu quo*.

Si esta explicación fuera válida podría proporcionarnos razones para pensar que el género de terror inevitablemente sirve a la ideología, lo cual, a su vez, podría parecer que ofrece una explicación de por qué el género de terror per-manece. Sin embargo, esta teoría no me parece convincente. En primer lugar, no ofrece una explicación exhaustiva del género de terror. En realidad se aplica a las narraciones de terror que, aunque como he subrayado, son la manifesta-ción principal del género, no son, sin embargo, la totalidad del mismo. El terror en las artes visuales puede ser no narra-tivo y, por tanto, no ejemplificar el escenario normal/anor-mal/normal. Esta concepción del terror no tiene nada que decir acerca de estos casos⁶⁷. Así, permanece sin demostrar

⁶⁷ Aunque quizá la primera de las anteriores citas de Stephen King puede sugerir una vía para iniciar esa explicación.

que el terror no narrativo –y, por consiguiente, el terror en su conjunto– sea ideológicamente subversivo debido al tipo de estructura subyacente sobre el que la teoría llama la atención.

En segundo lugar, una variante estándar del género de terror es aquella en la que el ser terrorífico no es expulsado o eliminado al final del relato. A veces la casa toma posesión de su víctima (como en la novela de Marasco *Burnt Offerings*); a veces Satanás nace (como en la novela de Levin *Rosemary's Baby* [La semilla del diablo]) a veces los invasores del espacio exterior nos conquistan (como en el remake que hiciera Philip Kaufman de *La invasión de los ladrones de cuerpos*) o quedan sin derrotar (como en *Lifeforce* [Fuerza vital], de Tobe Hooper). Por otro lado, al final de una ficción de terror el público puede preguntarse si el monstruo ha sido eliminado de la faz de la tierra (como en el remake de *La cosa* que hizo John Carpenter o la primera entrega de la serie *Pesadilla en Elm Street*, de Wes Craven). Y el brazo amputado es todavía una amenaza al final del relato breve «Julian's Hand», de Gary Brender, como lo son los zombis en *Pet Sematary*, de King, o el medievalista poseído en *Next, After Lucifer*, de Daniel Rhodes.

Tampoco es el caso que esto ocurra sólo en la ficción de terror contemporánea. La ciudad de los felinos todavía está en pie al final de «Ancient Sorceries», de Blackwood; Mr. Meldrum se ha transformado en Thoth al final de «Mr. Meldum's Mania», de John Metcalfe; el «beckoning fair one» en el relato de Oliver Onions con el mismo título toma posesión de Oleron; no está claro si la mano de «The Beast with Five Fingers», de Harvey, ha sido destruida; los seres de razas antiguas y alienígenas de Lovecraft generalmente sobreviven al descubrimiento; etc., etc.

Así si hemos de interpretar la estructura argumental normal/anormal/normal como una alegoría de la restauración del *statu quo*, ¿qué habremos de decir de las desviacio-

nes estándar de esta tríada que se mueve de lo normal a lo anormal y se queda en este último? ¿Son estas tramas argumentales más bien familiares jugadas antiestablishment? ¿Cuestionan el *statu quo*? Esta conclusión es dudosa, pero, ¿cómo puede evitarla la teoría que examinamos? Además, ¿cómo funcionará la catarsis (que para empezar es una noción dudosa) en estos casos? Porque si la restauración de lo normal es el elemento clave para cerrar la válvula de escape, ¿qué hace cerrar la llave cuando lo anormal no acaba expulsado?⁶⁸

⁶⁸ Habría que tomar nota de que el modelo de la válvula de seguridad de los rituales de inversión ha sido cuestionado por muchos antropólogos y otros científicos sociales. Véase T. O. Beidelman, «Swazi Royal Ritual», en *Africa*, 36 (1966); Meter Rugby, «Some Gogo Rituals of Purification: an Essay on Social and Moral Categories», en Edmond Leach (ed.), *Dialectic in Practical Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968; Roger Abrahams y Richard Bauman, «Ranges of Festival Behavior», en Barbara Babcock (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1978. Así, no es posible apoyarse en la autoridad antropológica del modelo de válvula de escape en relación a los rituales de rebelión para reforzar la defensa de la teoría en relación al terror puesto que dicho modelo ha sido cuestionado en la antropología misma.

Por otra parte, los modelos antropológicos más recientes de los rituales de inversión no parecen adaptables al terror. Implican la idea de que los conflictos sociales de una determinada comunidad se acomodan (en lugar de resolverse). Sin embargo, ello requiere una comunidad con un amplio conjunto de relaciones —como las totémicas— que puedan invertirse, etc. Pero las ficciones de terror no se crean en el seno de semejantes comunidades; las figuras de fusión del género no juegan con la recombinación de figuras totémicas que representan a formaciones sociales diferentes debidas a un mito compartido. Tales figuras de fusión pueden estar hechas para representar ciertas relaciones sociales en una determinada ficción de terror. Pero no tienen un reconocimiento antecedente comunitario fuera de las obras concretas. Podemos suponer que ello sea una función del hecho de que las ficciones de terror son producto de la sociedad de masas, no de una sociedad tribal. La sociedad de masas carece del necesario simbolismo compartido, como el totémi-

En respuesta a estos contraejemplos se podría intentar reconstruir la teoría afirmando que se orienta a caracterizar sólo aquellos casos de terror en los que opera el modelo de narración normal/anormal/normal. Esa no sería una teoría exhaustiva del terror, pero abarcaría un terreno muy amplio. Sin embargo, dudo que esta teoría redimensionada a la baja sobre la persistencia del terror tuviera éxito.

Pues esta teoría recoge o asocia muy diversos conceptos que creo que sería mejor mantener separados. Por ejemplo, la teoría más o menos iguala lo normal —en el sentido de las categorías clasificatorias y morales— con el *statu quo* de un orden político dado. Cuando estas normas son contestadas se contesta el orden político; cuando son reafirmadas se reafirma el orden político.

¿Pero se siguen tan fácilmente estas normas a partir de elementos de un orden político? Recordemos el tipo de normas que se violan: del lado conceptual, las distinciones entre animal y vegetal y entre humano y mosca; del lado moral, las prohibiciones de comer carne humana, de matar a capricho, de secuestrar, etc. Si hay un orden político dominante que considere estas normas como fijas, también es cierto que los movimientos no dominantes, de oposición y emancipatorios de esa sociedad también apostarán por dichas normas.

Los seres terroríficos no contravienen las normas culturales a ningún nivel que marque una diferencia política entre el *statu quo* dominante y aquél que supuestamente reprime. Ni comer carne humana ni negar la diferencia entre insectos y humanos son cosas que estén en el programa po-

co, para dichos rituales de rebelión. Eso puede suministrar todavía otra razón para no pensar las ficciones de terror en general como análogas a los rituales de rebelión (aunque huelga decir que podría intentarse hacer una ficción de terror que en los aspectos pertinentes reprodujera algunas de las formas y funciones de los rituales de rebelión).

lítico de ningún movimiento de liberación del que tenga noticia. El desafío de las normas culturales, pues, a este nivel de abstracción, no afecta a los fundamentos políticos de un orden social, y, por consiguiente, la reafirmación de dichas normas⁶⁹ no tendría significación política en relación con el reforzamiento del *statu quo* político.

Otra forma de llegar a esta conclusión es observar que en esa explicación puede haber un deslizamiento entre dos nociones de lo «normal». Por un lado, «normal» puede entenderse en la acepción referirse a las normas de nuestros esquemas clasificatorios y morales. Por otro lado, «normal» puede referirse al *ethos* y al comportamiento de quienes conforman sin cuestionarla cierta visión (cultural, moral, política) de la clase media bienpensante, es decir, del hombre de la organización, de la mayoría moral, de la mayoría silenciosa, etc. La explicación ideológica del terror que estamos examinando parece desplazarse de la observación de que los monstruos terroríficos son anormales en el primer sentido del término a la concepción de que su derrota reafirma la normalidad en el segundo sentido del término, sentido que, por supuesto, sería relevante para ciertos aspectos de la política cultural contemporánea. Pero esto seguramente resulta de una simple equivocación de ciertos significados del término *normalidad*.

Es cierto que los trolls tienen malas maneras en la mesa y no votan al partido republicano; si se interesaran por la

⁶⁹ Incluso si —y se trata de un gran condicional— ese es el modo correcto de plantear lo que acontece en las tramas argumentales de terror. Mi preocupación aquí es la siguiente: ¿si un ser terrorífico ha cuestionado realmente una categoría clasificatoria, en qué sentido su muerte puede entenderse como una reinstauración de la categoría? La aparición del monstruo en y de por sí, al menos en la ficción, debería considerarse un ejemplo contrario al esquema clasificatorio relevante. Y un monstruo muerto es un contraejemplo muerto, que por estar muerto no deja de ser un contraejemplo.

política podrían ser comunistas. Pero este no es el nivel de *normalidad* que normalmente se rompe en las ficciones de terror, ni es la clase de normalidad que está en peligro en los enfrentamientos con los monstruos, salvo en aquellos textos en los que dichas asociaciones se movilizan de forma evidente en la presentación.

Otro concepto equivocado en la explicación estructural de la orientación ideológica del género de terror es el de *orden*. Los órdenes conceptual y moral –y los esquemas culturales de los mismos– se tratan como equivalentes a órdenes sociales represivos. Pero las distinciones entre insectos y humanos y la prohibición de saquear pueblos no van ligadas necesariamente a fuerzas sociales represivas. Son principios culturales generalmente aceptados y muy probablemente sean compartidos por grupos políticos opuestos en cualquier comunidad. Así, pues, reafirmarlos no significa reafirmar el dominio de algún grupo social, excepto en aquellas ficciones en las que la amenaza de desorden va explícitamente ligada a la permanencia de un grupo social dominante.

Al mismo tiempo, sin embargo, el uso de la imaginiería del orden restaurado puede ser apropiado en el contexto de una determinada ficción de terror para dar valor a sentimientos de la oposición. Es decir, puesto que la clase de orden que se restaura en las ficciones de terror (cuando se restaura) es reconocida como deseable por todas las orientaciones sociopolíticas de la cultura, si una ficción de terror crítica fuera empleada para estigmatizar la clase social dominante como anormal, la reafirmación de la norma al final de la ficción valdría como una afirmación de la superioridad normativa del grupo de oposición. Esto es, el patrón de secuencias normal/anormal/normal puede extenderse homológamente partiendo en su posición inicial tanto del *statu quo* como de su antítesis.

Sin embargo, si admitimos que el sentido del orden que contempla la destrucción del monstruo en ciertas ficciones

de terror puede emplearse asociativamente, en los contextos de las ficciones concretas, tanto para mantener como para cuestionar (incluso puede desplegarse para no hacer ninguna de estas dos cosas) el *statu quo* existente, entonces hemos abandonado la explicación estructural que sostiene que la ficción de terror siempre sirve a los intereses de la clase social dominante.

El sentido del orden introducido en dichas narraciones no es inherentemente represivo o conservador. En casos concretos puede ser puesto al servicio del *statu quo*. O puede que no lo sea. Además, el determinar la forma en que se despliega el sentido del orden en una ficción determinada es algo que habría que hacer caso por caso. Así, pues, la explicación estructural de la naturaleza en general reaccionaria del terror, cuando se la somete a prueba, se convierte en un asunto no de estructura *per se*, sino del modo en que determinadas obras pueden emplear ciertas posibilidades estructurales —como el sentido del orden— para proyectar ciertos temas.

Sin embargo, como he argumentado, estos compromisos temáticos podrían ir en cualquier dirección respecto al *statu quo*. En realidad, yo diría que una ficción de terror podría emplear el sentido del orden en discusión y no presentar ningún compromiso político o ideológico detectable con el *statu quo*. La cuestión es aquí, por supuesto, teórica. No niego que una obra de ficción de terror determinada no pueda ser usada retóricamente para apoyar un orden dominante represivo en determinadas circunstancias. Y en dichos casos no dudo que un crítico de orientación ideológica no pueda mostrar cómo una obra o un grupo de obras determinadas pueden promover un punto de vista ideológicamente pernicioso. Lo que niego es que la ficción de terror siempre o necesariamente opere de este modo. También cuestiono que su servicio a la ideología dominante sea totalmente omnipresente, no porque piense que la mayoría de

las ficciones de terror sean emancipadoras sino porque mi sospecha es que muchas de ellas pueden ser políticamente vagas o triviales⁷⁰. En cualquier caso, la cuestión de cuáles, cuántas o qué proporción de las ficciones de terror son reaccionarias no puede determinarse a priori como sugieren los defensores de la hipótesis estructural, sino que requiere una investigación empírica.

Dicha investigación, por supuesto, puede mostrar que un gran número de ficciones son reaccionarias. Puedo pensar en una buena cantidad de ejemplos que lo son. Sin embargo, eso no mostrará que la explicación ideológica de la persistencia del género de terror sea superior a la explicación que yo he ofrecido. La razón de ello es que aun cuando fuera cierto que las ficciones de terror sirven a la ideología dominante ello no explicaría por qué persiste el género, pues para servir a la ideología dominante tendría que haber algo en dichas ficciones que atrajera al público. En el mejor de los casos, la tesis de la ideología explicaría por qué un orden social dominante permite la existencia de ficciones de terror y, *posiblemente*, en parte, por qué las produce (en forma de empresas capitalistas). Pero no explicaría por qué el público es receptivo a las mismas, por qué va a verlas y por qué tantos las buscan.

Es decir, la gente no lee ficciones de terror ni va a ver espectáculos de terror a punta de pistola. Tampoco obtiene reducciones de impuestos (como dolorosamente he tenido que aprender) o apoyo gubernamental por consumir terror. El género tiene cierto atractivo y dicho atractivo requiere una teoría también para quienes sostienen la hipótesis de que sirve al *statu quo*. Pues para servir al *statu quo* en primer

⁷⁰ Si el compromiso evaluativo de una ficción de terror se identificara como «matar gente inocente es malo», y se sostuviera que eso es una afirmación política, la consideraría trivial porque todos los grupos de interés político estarían de acuerdo con ella.

lugar tendría que ser capaz de atraer al público. Y las teorías general y universal sobre la atracción ejercida por el terror desarrolladas anteriormente nos dan una explicación de dicho atractivo genérico.

La teoría ideológica de la persistencia del terror, tanto si se plantea en términos de temas como de estructura, en realidad ni siquiera es una competidora de la teoría que he propuesto, puesto que aquélla requeriría una explicación al nivel del análisis de mi teoría para explicar por qué aunque todas las ficciones de terror son cómplices del *statu quo* son capaces de llamar nuestra atención. Tiene que haber algo más allá de su lealtad ideológica que las convierta en atractivas, puesto que la lealtad ideológica al *statu quo* no es ninguna garantía de que una forma de arte o de entretenimiento resulte atractiva para el público y, por tanto, ninguna garantía de que la forma vaya a permanecer.

Así pues, aun cuando fuera verdad que el *statu quo* tuviera interés en el terror, queda en pie la cuestión de por qué el terror puede ser un vehículo viable para implementar dicho interés. Esto es, si las ficciones de terror siempre realizan algún servicio para el *statu quo* todavía tenemos que aprender por qué son atractivas para su público, ya que sin una respuesta a dicha cuestión no entenderíamos cómo podrían explotarse con fines ideológicos.

No tengo dudas, y lo digo de nuevo, acerca de que una determinada obra de terror pueda servir a los intereses del *statu quo* o que un crítico pueda mostrar cómo lo hace una determinada obra o grupo de obras. Lo que creo que no puede demostrarse es que la ficción de terror sea necesariamente cómplice ideológico del *statu quo*. Incluso dudo que se pueda demostrar en general que todas las obras de terror existentes sean irremisiblemente represivas desde el punto de vista político. Y, en cualquier caso, mostrar que el terror es ideológicamente útil para las fuerzas de la represión política o cultural no explicaría tampoco la persistencia del

atractivo del género, porque éste ya debería tener algún atractivo de por sí para ser puesto al servicio del *statu quo*. Lo que yo he intentado formular es una explicación de dicho atractivo previo.

Anteriormente he rechazado otra concepción politizada del poder de atracción de la ficción de terror, a saber, la de que siempre es emancipadora. Esta concepción, desde luego, es la contraria a la concepción según la cual el terror es siempre reaccionario, aunque resulta interesante que cada una de ellas pueda intentar plantear sus tesis sobre la base de lo que puede considerarse como una lectura alegórica de ciertas estructuras profundas del género. He intentado mostrar en detalle qué hay respectivamente de erróneo en cada una de estas concepciones. Que su fracaso dual sirva como admonición contra tales alegorizaciones «apriorísticas» de las estructuras de ficción.

El terror en la actualidad

Me he empeñado en proporcionar una teoría exhaustiva de por qué el género de terror persiste a lo largo de los años, esto es, durante décadas y generaciones. He planteado este problema como la cuestión de por qué la gente se entretiene y busca lo que, visto superficialmente, podríamos esperar que fuera considerado angustiante y como algo a evitar. He propuesto una solución exhaustiva que intenta utilizar hallazgos de los capítulos anteriores acerca de la naturaleza del terror y acerca de las tramas argumentales características del género.

El argumento ha sido que si el terror, en gran medida, se identifica con la manifestación de seres categorialmente imposibles, las obras de terror, *ceteris paribus*, despertarán nuestra atención, nuestra curiosidad y nuestra fascinación, y que dicha curiosidad, asimismo, puede ser ulteriormente

estimulada y orquestada por las estructuras narrativas que aparecen con tanta frecuencia en el género. Además, que la fascinación con el ser imposible compense la angustia que genera es algo que puede hacerse inteligible gracias a lo que llamo teoría del pensamiento acerca de nuestra respuesta emocional a la ficción, teoría que sostiene que el público sabe que los seres terroríficos no están presentes y que, en realidad, no existen y, por tanto, su descripción o representación en las ficciones de terror puede ser causa de interés en lugar de huida o de otra iniciativa profiláctica.

Esta teoría da cuenta de la atracción básica que ejerce el género de terror, del rasgo fundamental del género consistente en ser potencialmente atractivo para un amplio espectro de sus variedades. Es decir, he intentado aislar el mayor denominador común de la apreciación del público medio con respecto al terror. Lo cual no excluye la posibilidad de que obras individuales, subgéneros o ciclos de terror no puedan tener otras fuentes de atracción a parte del atractivo fundamental o general del género. Una determinada obra puede poseer mérito literario, puede hacer agudas observaciones sociales, puede tener humor negro, un argumento vigoroso, etc. Y estos atributos, *ceteris paribus*, incrementarán su atractivo más allá del que el género tiene de por sí. Para algunos públicos interesados por los tests de duración como ritos de paso el terror puede realizar también un servicio muy especial.

Por lo demás, muchas de las concepciones que he rechazado como explicaciones exhaustivas del mayor denominador común del género pueden, de hecho, dar cuenta de la fuerza de determinadas obras, subgéneros y ciclos de terror. Es decir, algunas obras de terror, debido a la interacción entre su estructura interna y su contexto de producción y recepción, también pueden atraer al público, además de por estimular la clase de fascinación que he examinado, porque fomentan el «pavor cósmico», porque liberan la represión

psicosexual, porque transgreden órdenes culturales opresivos o porque confirman el *statu quo* para públicos de mentalidad conservadora, etc. Que estas fuentes de atracción no parezcan estar presentes en todo el género no significa que no puedan ser relevantes para la explicación del atractivo que ejercen ciertas obras de terror, determinados subgéneros o ciclos concretos. Si estas nociones contribuyen a nuestro conocimiento de parte del género de terror y en qué medida lo hacen son cuestiones para la investigación futura, que probablemente realizarán mejor quienes (a diferencia de mi caso) ya tengan alguna fe en estas hipótesis.

Entre las muchas cosas que una teoría exhaustiva del terror deja por explicar está la de por qué el terror parece tener una especial popularidad en un período de tiempo y no en otro. Una teoría exhaustiva, tal como he empleado este concepto, nos dice qué fuentes de atractivo tiene el género en el conjunto de los distintos tiempos y lugares en los que posee algunos seguidores. Pero decir cuál es la fuerza genérica del terror no significa decir por qué exactamente el terror atrae a tantos seguidores y por qué en otras épocas su público es leal pero reducido. Esto es, mi teoría no explica por qué en ciertas coyunturas históricas, como la nuestra, el terror se convierte en un género popular celebrado, aunque tampoco está claro que el terror tienda a desarrollarse cíclicamente.

No voy a intentar construir aquí una teoría de los ciclos del terror. Sin embargo, dado que este libro es una respuesta al hecho de que de algún modo nos encontramos en medio de uno de tales ciclos, parece apropiado en el presente contexto que complementemos nuestra exposición acerca del atractivo genérico del terror con alguna especulación sobre las causas de su actual popularidad y atractivo.

Comencé este libro observando que desde mediados de los años setenta el terror ha sido un género popular de gran éxito. En algún momento de 1987 se rumoreó en el mundo

de la edición que uno de cada cuatro libros impresos llevaba el nombre de Stephen King en la portada⁷¹. Y este libro probablemente no habría encontrado un editor si no fuera por el hecho que el terror arrastra hoy en día un número de seguidores sin precedentes. De modo que al concluir este tratado sobre el terror vale la pena esbozar algunas ideas acerca del atractivo del terror hoy, es decir, sobre el atractivo del terror en el presente ciclo. Se trata, claro es, de una aventura muy especulativa, incluso más especulativa que lo que la ha precedido, como ocurre en todo intento de escribir explicaciones históricas de los tiempos y circunstancias de todo presente. Así que léanse estas conjeturas de un sociólogo aficionado *cum grano salis* (no sangre) a mano.

Se ha indicado con frecuencia que los ciclos de terror aparecen en tiempos de tensión social y que el género es un medio a través del cual pueden expresarse los miedos de una época. Que el género de terror sea funcional en este sentido no es ninguna sorpresa puesto que su especialidad es el miedo y la ansiedad. Lo que previsiblemente ocurre en ciertas circunstancias históricas es que el género de terror es capaz de incorporar o asimilar miedos sociales generales en su iconografía de miedo y angustia.

La historia del cine suministra varios ejemplos conocidos. Las películas de terror del estilo de lo que se llama expresionismo alemán se produjeron en medio de la crisis de la República de Weimar; el ciclo de clásicos de la Universal, en Estados Unidos, tuvo lugar durante la Gran Depresión; el ciclo de ciencia-ficción/terror de principios de los cincuenta en Norteamérica se corresponde con la fase temprana de la Guerra Fría. Además, estos diferentes ciclos tendieron a usar su imaginaria terrorífica para expresar ciertos miedos relacionados con el desasosegado talante de su tiempo.

⁷¹ El término «libros» se refiere aquí a ejemplares, no a títulos.

En el ciclo de películas de principios de los treinta encontramos cierta simpatía recurrente por el monstruo. La creación de Frankenstein, King Kong, el Hombre Lobo de Londres e incluso Drácula, que llega a anhelar en un momento de desconsuelo una verdadera muerte, generan un tipo de preocupación y tristeza, aunque alterne con sentimientos de terror ante ellos. Esta preocupación parece una respuesta al reconocimiento de que esos seres están alienados, suelen ser víctimas de circunstancias fuera de su control. La criatura de Frankenstein y King Kong, en particular, aparecen en ciertos momentos como extraños perseguidos⁷². Por otro lado, el miedo a quedarse fuera de la sociedad civil sin ninguna culpa es comprensiblemente inquietante en tiempos como los de la Gran Depresión, cuando tanta gente se sintió amenazada por la perspectiva del desempleo. Esto no es lo mismo que decir que esas películas subvertían o confirmaban el orden social existente, sino sólo que expresaban miedos reconocidos, miedos en modo alguno reprimidos, y suministraban imágenes para pensar acerca de ellos (o, al menos, para hacer hincapié en ellos).

La simpatía hacia el monstruo, por otra parte, no es una posibilidad explotada en las películas de monstruos de los cincuenta. Insectos gigantes, vegetales carnívoros y alienígenas con ojos de bicho no generan tristeza. Es difícil imaginar extender una mano de auxilio a una tarántula del tamaño de un tractor. Estos monstruos son extraños y, sin duda, no pertenecen a nuestro mundo. El único modo que tienen de entrar en él, por así decirlo, es mediante una invasión por la fuerza. Y, claro, la invasión es la preocupación principal del ciclo de cine de ciencia ficción de los cincuenta. Por

⁷² En las ficciones recientes de terror aparece crecientemente una tendencia a volver al tema de la simpatía por el monstruo, por ejemplo, en *Cabal*, de Barrer, y en *Eye of the Devil*, de Terence J. Koumaras. En el bestseller de Robert R. McCammon *The Wolf's Tour*, la licantrópía se enrola en la guerra contra el fascismo.

lo demás, está bien claro que esos invasores eran realmente sustitutos de la AMENAZA COMUNISTA INTERNACIONAL⁷³.

Al final de una de las películas inaugurales de este ciclo, *La cosa*, el público sale de la sala de proyección advertido de que esté vigilante y observe los cielos, obviamente para estar listo para ver platillos volantes. Pero en una época de ejercicios de ataque aéreo cabría sospechar que también para ver bombarderos soviéticos. Los monstruos de esos filmes solían ser insectos o vegetales, desprovistos de las emociones humanas normales (igual que esos malditos rojos) y dispuestos a conquistar el mundo (lo dicho).

En este ciclo, la inteligencia pura (el intelectualismo marxista y el cientifismo) se solía contraponer a los sentimientos en la lucha de la inhumanidad contra la humanidad. Los invasores del espacio acostumbraban a ser colectivistas y antiindividualistas. La infiltración de quinta columnistas extraterrestres suplantando a Papá y Mamá era uno de los trucos más repugnantes. Es cierto que, a diferencia de las películas de terror de los treinta que eran más amorfas políticamente, el vocabulario de la sospecha motivada ideológicamente, avivado por las fuerzas del anticomunismo, ayudó a formar el lenguaje del miedo empleado en esas películas al mismo tiempo que las estructuras narrativas del género de terror suministraban más que amplios pretextos para dar cabida a la paranoia.

El modelo del miedo también ha sido aplicado a la literatura. Escribiendo acerca de la eclosión de la ficción de terror entre 1872 y 1919, Jack Sullivan afirma:

⁷³ Obviamente, hay otro miedo que parece medrar en el ciclo de fantasía científica de los cincuenta, a saber, los miedos de la era nuclear. Algunos de los monstruos de dicho ciclo parecen sea reflejo de las preocupaciones por los efectos de la radiación sobre el material genético, el efecto de las rosas azules de Brookhaven.

... la cualidad oscura y apocalíptica de la ficción de terror moderna temprana es absolutamente congruente con el espíritu de inquietud y malestar que algunos historiadores, citando las obras de Freud, Huysmans, Schöenberg y otros, ven como una clave emocional de la época y como premonición de la I Guerra Mundial.

Stephen Spender, T. S. Eliot y muchos otros han escrito elocuentemente acerca de la atmósfera de trauma que oscureció aquel período y que se manifestó en modos de expresión cada vez más extraños y subjetivos. Fue una época de transición caracterizada por los cambios sociales convulsivos, por las terribles repercusiones de una guerra impopular, por la inestabilidad económica, por un cinismo lleno de desprecio hacia el gobierno y el orden establecido, y por una fascinación con las contraculturas y las sociedades ocultas. Puesto que ese es el clima de catástrofe en el que parece florecer el cuento de terror, tal vez no sea un accidente que el período de Vietnam y Watergate también presenciase un renacimiento espectacular del género⁷⁴.

De modo parecido, al teorizar acerca del subgénero literario actualmente pujante que denomina «terror familiar», Ann Douglas afirma:

El género de «terror familiar» recuerda las extrañas formas y transformaciones en las que cae la familia de clase media contemporánea: su tema es la ruptura del átomo de la familia nuclear. Esta familia de ficción es doblemente nuclear. Consiste en los ahora clásicos pequeños núcleos de padres y uno o dos hijos. Representa las primeras familias norteamericanas en las que los padres son jóvenes adultos nacidos justo antes y después de la inauguración oficial de

⁷⁴ Jack Sullivan, «Psychological, Antiquarian and Cosmic Horror, 1872-1919», en Marshall B. Tymn (ed.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Company, 1981, p. 222.

la era nuclear en Hiroshima el 6 de agosto de 1945, y que están trayendo niños conscientemente a un mundo atómico. En esos thrillers, los personajes de los padres, como muchos de los autores que los crearon, son baby-boomers, criaturas de los sesenta, dramatizados e imaginados cuando empiezan a formar sus familias en los setenta y ochenta; en otras palabras, son protagonistas de contradicciones culturalmente fuertes, acuciantes e intrincadas⁷⁵.

Así, Douglas relaciona la aparición de los bebés demoníacos con el duro advenimiento de una era de estancamiento demográfico, de una generación de posguerra institucionalmente rupturista que intenta negociar las presiones de un mercado crecientemente precario sin los recursos de una familia extensa.

Como estos ejemplos indican, al menos es plausible plantear la hipótesis de que los ciclos de terror probablemente tienen lugar en períodos de tensión social pronunciada en los que las ficciones de terror sirven para dramatizar o para expresar el malestar dominante. No es necesario ir más lejos y decir aquí que dichas ficciones descargan o alivian los miedos por medio de algún proceso cuestionable como la catarsis. Basta decir que en dichos períodos despiertan un interés especial en la medida que proyectan representaciones que casan con esos miedos y, por consiguiente, se dirigen a preocupaciones acuciantes, aunque sólo mediante una imaginaria galvanizadora. Así, pues, si en el presente nos encontramos en un ciclo de terror, por hipótesis, podríamos intentar explicar su procedencia y su per-

⁷⁵ Ann Douglas, «The Dream of the Wise Child: Freud's 'Family Romance Revisited in Contemporary Narratives of Horror'», *Prospect*, 9 (1984), p. 293. Aunque no siempre me convence la interpretación psicoanalítica de este subgénero que hace Douglas, creo que su caracterización general, como la citada, de la fuente del interés en el ciclo es adecuada, menos la implicación de los miedos sobre la bomba atómica.

sistencia aislando las fuentes de la tensión social y de los miedos correlativos del ciclo⁷⁶.

Ann Douglas sugiere que algunos de los miedos o sentimientos que se articulan en el subgénero del terror familiar, un subgénero que desde el punto de vista literario comenzó con títulos como *The Other*, de Tryon, *La semilla del diablo*, de Levin y, el más significativo, *El exorcista*, de Blatty, cuya versión cinematográfica también inauguró el ciclo de películas que ha generado epiciclos como la serie de *La profecía* y la de *It's Alive*. Otros subgéneros contemporáneos también explotan el cultivo de los miedos predominantes, a

⁷⁶ Dado que voy a escoger el «modelo del miedo social» como base de una explicación de por qué el terror puede llamar la atención en ciertas coyunturas históricas, cabría preguntar por qué no considero dicha explicación como una forma de dar cuenta en general del atractivo del terror. Esto es, si suponemos que la gente se interesa por el terror porque proporciona una imaginaria que en ciertos casos conecta con sus miedos, ¿por qué no decir que esta es la fuente permanente de la atracción ejercida por el género? Tengo dos razones para cuidar de ello: 1) el terror aparece y se consume en tiempos que no están marcados por la crisis social y el miedo; el terror tiene su propio público incluso cuando no es una forma popular triunfante; 2) el reflejo de los miedos sociales por sí solo no me parece lo suficientemente apremiante para atraer; las conferencias sobre los problemas sociales no son conocidas por atraer a las masas; tiene que haber algo más como la posibilidad de la fascinación antes que el reflejo de los miedos sociales tenga su efecto suplementario. Por supuesto, dicho efecto suplementario es determinante para explicar por qué, aunque el terror ha estado siempre con nosotros desde su invención, sólo emerge en ciclos de larga escala en determinadas coyunturas.

Por otra parte, si no resulta ya claro diré explícitamente que no creo que el modelo del miedo social —tanto si se aplica a los ciclos de terror como si se aplica al género en su conjunto— pueda reducirse sin resto tanto a las teorías del terror psicoanalíticas como a las ideológicas antes examinadas, pues los miedos sociales relevantes en un determinado conjunto de circunstancias históricas no necesitan ser reprimidas, ni ser psicosexuales, ni su manifestación precisa subvertir o reafirmar el orden social reinante.

menudo médicos: la iconografía del cáncer por medio del deterioro físico gráfico; el miedo a las enfermedades de transmisión sexual; el miedo a la tecnología médica; los miedos al envenenamiento; etc. Pero el problema que tenemos delante no es que los subgéneros contemporáneos casen con los miedos actuales *ad seriatum*, sino el de intentar sugerir un conjunto de miedos y sentimientos destacados por el ciclo en su conjunto que, a su vez, puedan explicar la actual obsesión por el terror.

Al organizar mis ideas acerca de la persistencia del terror contemporáneo, me parece útil esbozar una analogía entre este género y otra obsesión contemporánea cuyo lapso de vida cultural (iniciado a mediados de los setenta) coincide a grandes rasgos con el del presente ciclo de terror. Lo que tengo en mente aquí es el postmodernismo. Lo que quisiera sugerir es que el género de terror contemporáneo es la expresión exotérica de los mismos sentimientos expresados en las discusiones esotéricas de los intelectuales acerca del postmodernismo.

He argumentado que, en general, las obras de terror representan transgresiones de las categorías conceptuales culturales vigentes. En las ficciones de terror las normas clasificatorias vigentes se dislocan. Los criterios culturales acerca de *qué es* se problematizan. Correlativamente, el postmodernismo está marcado por una fuerte atracción por el relativismo cultural. Esto es, en las diversas articulaciones del postmodernismo un tema recurrente es no sólo el relativismo moral sino también el relativismo conceptual, es decir, la convicción de que nuestras formas vigentes de articular el mundo son en algún sentido arbitrarias. Pueden deconstruirse. No se refieren realmente al mundo. Dichas concepciones acostumbran a acompañarse de la sospecha de que no lograr ver este supuesto hecho acerca de nuestros conceptos representa un problema, a veces llamado logocentrismo.

Personalmente no me convencen los argumentos filosóficos defendidos por los postmodernos, pero al mismo tiempo no se puede ignorar su capacidad para fascinar a una generación de intelectuales. En la medida que dicha fascinación descanse en sospechar la inadecuación de nuestros esquemas conceptuales, refleja un sentimiento por parte de los intelectuales que viene representado por las ficciones de terror contemporáneas consumidas en masa por el público.

Bien mirado, se observa que el género de terror contemporáneo también se diferencia de anteriores ciclos en ciertos aspectos que también admiten comparación con los temas del postmodernismo. En primer lugar, las obras de terror contemporáneas suelen referirse a la historia del género bastante explícitamente. *It*, de King, reanima una galería de monstruos clásicos; la película *Creepshow*, de King y Romero, es un homenaje a los cómics de terror de *EC* [Entertainment Comics] de los años cincuenta; las películas de terror hoy en día hacen con frecuencia alusiones a otras películas y *Fright Night* incluye como personaje un invitado al show de la ficción de terror; los escritores de terror se refieren libremente a otros escritores y a otros ejemplos del género, especialmente hacen referencia a películas y personajes de terror clásicos.

En el presente el género es particularmente reflexivo y autoconsciente, aunque no de una forma alarmante. Concretamente, es muy intertextual de un modo abiertamente autodeclamatorio⁷⁷. Los creadores y los receptores de ficciones de terror son conscientes de que están operando en el marco de una tradición compartida, y esto se reconoce

⁷⁷ Acerca de la intertextualidad en el cine de terror contemporáneo, véase especialmente el artículo de Philip Brophy «Horrority—The Textuality of Contemporary Horror Films», reimpresso en *Screen*, 27 (1986), pp. 2-13.

abiertamente, con gran frecuencia y de buena gana. Ello, desde luego, es también un rasgo de los artistas postmodernistas de la alta cultura. Sea con fines de crítica política, sea por nostalgia, el arte postmoderno vive de su herencia, por así decirlo. Actúa recomblando elementos reconocidos del pasado de modo que sugiere que la raíz de la creatividad se encuentra mirando hacia atrás. La ficción de terror del presente, aunque no carece de energía, también se refiere a tiempos anteriores, a los monstruos y mitos *clásicos*, como en un gesto de nostalgia.

Otra forma en la que el género contemporáneo de terror difiere de los ciclos precedentes es en el grado de violencia gráfica. Las ficciones de terror permanentemente gravitan en torno a la violencia. Pero las variaciones contemporáneas ofrecen regularmente descripciones y representaciones gore que van mucho más allá de lo que se encontraba en la tradición. En el caso de ciertos artistas de terror como Clive Barker éste es un elemento de especial orgullo. La violencia del terror contemporáneo puede que no difiera de la del pasado en cuanto a la clase, pero difiere mucho en el grado.

Una dimensión particular de esta violencia es la extrema y cruda furia que cae sobre el cuerpo humano cuando éste revienta, estalla, se rompe y despedaza, cuando se desintegra o transforma, cuando se desmiembra y disecciona, cuando es devorado desde dentro. Y, por supuesto, la última década ha visto la perfección de lo que se denomina *splatter film* y en literatura lo que Meter Haining, el más prolífico de los antólogos de terror vivos, llama (con desaprobación y, tal vez, en algunos casos, con desprecio) «terror de carnicería»⁷⁸.

⁷⁸ La relación con el postmodernismo a veces parece virtualmente explícita en la obra de vanguardistas (del género) como John Skipp y Craig Spector. Por ejemplo, véase su *Dead Lines*. Hay una suerte de aventura literaria en ese libro; no es puro rebanar y trincar.

En el género de terror contemporáneo la persona es con mucha frecuencia reducida a mera carne; en realidad, la «persona-como-carne» podría servir de etiqueta para esta tendencia. A su vez, esta reducción de la persona es correlativa en ciertos aspectos de lo que los postmodernos anuncian como la «muerte del hombre». En la ficción de terror del presente una persona no es un miembro de alguna categoría ontológica privilegiada sino más bien siempre material para los molinos satánicos del género⁷⁹. Incluso quienes identificamos como héroes y heroínas pueden terminar bajo la cuchilla.

El actual ciclo de terror y el postmodernismo se relacionan en la medida que ambos articulan un miedo acerca de categorías culturales; ambos miran al pasado, en muchos casos con una pronunciada nostalgia; ambos retratan la persona en los términos menos sagrados. Por otra parte, este conjunto de temas se hace inteligible cuando uno se apercibe de que tanto el género de terror como el postmodernismo han surgido a las puertas del evidente colapso de la *Pax Americana*. Esto es, el género de terror con su miedo a la inestabilidad de las normas culturales y los relativismos postmodernistas de toda suerte, junto a sus recíprocas inclinaciones a la nostalgia, surge precisamente en el momento histórico en el que el orden establecido al final de la II Guerra Mundial inquietantemente parece haberse desmoronado.

Este desmoronamiento incluye no sólo el hundimiento del poder global de los Estados Unidos, ilustrado por la pérdida de la Guerra del Vietnam, las crisis del petróleo, el ascenso de la industria y el comercio japoneses (por no

⁷⁹ Para un intento de correlacionar ciertos temas de los postmodernos como Michael Foucault con la imaginería del cine de terror contemporáneo, véase Pete Boss, «Vile Bodies and Bad Medicine», *Screen*, 27 (1986), pp. 14-24.

mencionar Alemania Occidental, Corea, Taiwán, etc.), la incapacidad de los Estados Unidos para asegurar sus fines en el exterior a voluntad, sino también tensiones internas que, por lo que hace a EE.UU. por lo menos, comprenden inacabables espectáculos de escándalos políticos, estafas en los negocios con amplia publicidad, altercados económicos de toda clase incluyendo las crisis del petróleo y las recesiones, la crisis de la deuda, las exigencias de liberación de grupos hasta ahora privados de derechos como las mujeres y las minorías. Previsiblemente, a medida que las verdades del Imperio Norteamericano se empañan, una irresistible sensación de inestabilidad se apodera de la imaginación hasta el punto de que todo parece en peligro o se ofrece a quien lo quiera, incluso todo aquello que en una reflexión sobria parece intacto todavía. El relativismo, tanto conceptual como moral, es una respuesta probable a este nivel de pensamiento ante dicha inestabilidad social, mientras que el terror, con sus compromisos estructurales ante la fragilidad o inestabilidad de las normas culturales vigentes, se convierte en un símbolo artístico popular listo para el sentimiento de que «el centro no se sostiene».

La nostalgia aparente en la intertextualidad de buena parte de la ficción de terror y que al menos parece subrayar buena parte de lo que se llama postmoderno (es decir, «después-de-lo-moderno») mira hacia atrás, a un tiempo que parecía, tal vez falsamente, más sólido en sus convicciones de lo que hoy en día resulta posible. Asimismo, la concepción del mundo de la *Pax Americana* que hizo de una clase de individualismo extravagante su elemento ideológico central fue una fantasía más fácil de sostener en el contexto de una productividad creciente y de una hegemonía internacional que reafirmaba el bienestar de una mayoría de clase media, así como su fe en las panaceas de la eficacia personal y una moralidad secular de la prosperidad y el conformismo. El socavamiento de este sentido de la seguridad puede

simbolizarse en la iconografía extrema de la vulnerabilidad personal, apoyada en el género de terror en la degradación corporal, de un lado, y en la excesiva negación (o el defensivo rebajamiento de expectativas) de la categoría de personalidad por parte de los postmodernos, de otro lado.

A medida que las sacudidas de finales de los sesenta y de los setenta golpearon (y continúan golpeando) el orden Americano en su conjunto, la debilidad del credo individualista se hace cada vez más aparente. La confianza es sustituida por un sentido de vulnerabilidad, impotencia y contingencia de las vidas individuales. Tampoco puede sostenerse el sentido de que se es parte de un gran proyecto nacional con un destino manifiesto. Y es este sentido de pérdida lo que creo que convierte en emblema la degradación de la persona en la ficción de terror contemporánea y a lo que se refieren los eslóganes postmodernos acerca de «la muerte del hombre». Lo que desaparece, y a lo que apuntan los sentimientos de miedo, es el mito del individualista «americano»⁸⁰, que en el caso del terror está representado en espectáculos de indignidad dirigidos al cuerpo y que, en otro registro, está articulado en manifiestos de postmodernos nihilistas, con mayor frecuencia de disciplina literaria.

Al caracterizar así la deconstrucción del cuerpo en la ficción de terror contemporánea no pretendo negar que también suela relacionarse con la movilización de miedos médicos y fobias del día, pero proyectar esos miedos también encaja perfectamente como expresión de un sentido general de vulnerabilidad que parece ser una función del colapso del Imperio Americano y la cultura del individuo indómito que supuestamente garantizaba.

La ficción contemporánea de terror, pues, articula los miedos relacionados con la transición del Siglo de Nortea-

⁸⁰ Los ciudadanos de países distintos a los EE.UU. también participan de este mito.

mérica a «no se sabe qué» para el público, de manera análoga a la forma en que el postmodernismo articula sentimientos de inestabilidad para los intelectuales. En ambos casos, las reacciones pueden ser extremas. Las normas profundas de la cultura precisan no ser consideradas en peligro, aunque la hegemonía norteamericana lo sea. Sin embargo, las reacciones excesivas en tiempos de tensión social son seguramente comprensibles. Supongo que la innegable popularidad de la ficción de terror y del postmodernismo es una respuesta a sentimientos de inestabilidad fomentados por el reconocimiento de que el orden posterior a la II Guerra Mundial y su cultura está en crisis.

Por supuesto, aunque la analogía con el postmodernismo sea inadecuada, todavía podría ser que estuviéramos sobre la pista de algo de relevancia contemporánea en relación con la ficción de terror. Pues, aunque el postmodernismo no sea un tipo de respuesta nihilista al fracaso de la *Pax Americana*, puede que la ficción de terror contemporánea encarne tales miedos culturales. Su apología de la inestabilidad de las normas tanto clasificatorias como morales, sus alusiones nostálgicas, el sentido de impotencia y parálisis que transmiten sus personajes, el tema de la persona-como-carne, la paranoia de sus estructuras narrativas, todo ello parece apuntar a la incertidumbre de la vida en el mundo contemporáneo en el que se ha hecho más urgente porque en la memoria, o en la ilusión de memoria, hay la creencia de que hubo un tiempo, no hace tanto, en el que las cosas parecían más estables y prevalecía un sentido de certidumbre.

Puesto que el género de terror se fundamenta, digámoslo así, en el trastorno de las normas culturales tanto conceptuales como morales, proporciona un repertorio simbólico para aquellos tiempos en los que el orden cultural —aunque a un menor nivel de generalidad— se ha hundido o se percibe en estado de desmoronamiento. Así, pues, el terror, un

género que normalmente puede atraer a un número limitado de seguidores —debido a su fuerza básica de atracción— puede despertar la atención de las masas cuando su iconografía y sus estructuras se despliegan de forma que articulen los miedos extendidos en tiempos de tensión.

Como consecuencia de la Guerra del Vietnam y de la sucesión de desilusiones que la siguieron, los norteamericanos en los últimos tiempos se han desengañado continuamente y a menudo por buenas razones de su Sueño. Comprendiblemente, los estudiosos han jugado con la sugerente sustitución verbal de los términos del *Sueño Americano* por los de la *Pesadilla Americana*. La sensación de parálisis generada no sólo por sacudidas históricas de gran impacto, sino por la inexorable incapacidad de adaptarse de modo práctico a situaciones que parecen persistentemente inconcebibles e increíbles encuentra su análogo ya listo, aunque no total, en la recurrente desmoralización psíquica de las víctimas de la ficción que los monstruos terroríficos han dejado sin habla. Para bien o para mal, los norteamericanos han sido sacudidos por acontecimientos y cambios «increíbles» durante casi dos décadas⁸¹. Y el terror ha sido su género.

⁸¹ Aunque no tenga consecuencias materiales para mi explicación del actual ciclo de terror, permítanme consignar que creo que ante todo es algo bueno que los mitos del sistema social de la Pax Americana hayan sido cuestionados. Al mismo tiempo ello no implica una valorización del ciclo de terror contemporáneo. El ciclo es un hecho, un hecho que he tratado de explicar. Que haya un hecho y que ese hecho tenga una explicación no implica que el ciclo sea bueno como tal. Cuando se plantea la bondad del terror contemporáneo opino que sólo es realmente plausible hablar de la bondad de obras individuales y no de la bondad de todo el ciclo en bloque.

Por lo que hace a mis aludidas reservas en relación con las afirmaciones filosóficas de los postmodernos, véase Noël Carroll, «The Illusions of Postmodernism», *Raritan*, VII (1987), p. 154.

Índice de nombres y conceptos*

- Abbot, Bud, 126.
Abby, 22.
 «Afterwards», 239.
 Aikin, Anna Laetitia, 36, 332, 372, 374, 332, 333, 372, 373.
 Aikin, John, 36, 332, 372, 374, 332, 333, 372, 373.
 Aldiss, Brian, 43.
Alien, 23, 39, 238, 239.
Alien Predator, 42.
 Allen, Grant, 29.
Alligátor People, 105.
Amityville Horror, The, 211.
 «Ancient Sorceries» [Antiguas brujerías], 39, 414.
And Frankenstein Created Woman, 26.
 Andrews, W. C., 98, 272.
 Anski, S., 61.
 Anson, Jay, 211.
Ants, 117.
 Apuleyo, 41.
 Aristóteles, 31, 32, 33, 44, 51, 202, 32, 101.
 miedo-arte, 103.
 terror-arte, 32-33. 35, 39, 40, 41, 44, 47, 52, 59, 61-63, 86, 89, 91, 92, 94-96, 98, 99, 101, 103, 108, 111, 115, 117, 121, 122, 131-133, 137, 163, 166, 171, 172, 177, 179, 181, 184-186, 188, 189, 191, 192, 200, 203, 209, 220, 265, 266, 327, 340-342, 347, 361, 363, 369, 370, 381, 383, 386, 387, 390-392, 394, 395, 398, 399, 41, 65, 67, 81, 88, 101, 102, 344, 387, 389, 401.
 definición, 69-71, 73-78, 80, 85, 89, 90, 70, 72.
 Asimetría, problema de la, 207, 208.
 Asimov, Isaac, 42.
Attack of the killer tomatoes, The, 118.
Aura, 59.
 «Aurelia», 312.
 B. Longyear, Barry, 407.
 Bacon, Francis, 20, 128, 85.
 Barker, Clive, 19, 20, 39, 56, 57, 433, 72, 264, 292, 335.
 Barrer, 426.

* Los conceptos en cursiva se refieren a películas, mientras que los que van flanqueados por comillas se refieren a libros.

- Barthes, Roland, 270, 271, 270.
- Barwise, Jon, 188.
- Bataille, G., 130.
- Beaumont, Charles, 30.
- Beidelman, T. O., 415.
- Bella y la Bestia
La leyenda de, 97, 124-126.
La serie de t.v., 123.
- Beckford, William, 126.
- «Beckoning Fair One», 414.
- Bedford, Errol, 65.
- Benson, E. F., 29, 105.
- Bergson, Henri, 34.
- Beyond the door*, 22.
- Bierce, Ambrose, 28.
- Black Ashes*, 57.
- Black Spider*, 73.
- Blackwood Algernon, 27, 28, 39, 113, 339, 343, 414.
- Blackwood's Endinburgh Magazine*, 27.
- Blatty, William Peter, 104, 221, 430.
- Blob, The*, 85.
- Bloch, Robert, 21, 29, 239.
- Blood Beast*, 215.
- Blood heritage*, 236, 247.
- Boruah, Bijoy, 193, 193.
- Bosch, Hieronymus, 108.
- Bowen, Elizabeth, 29.
- Brender, Gary, 414.
- Bride of Frankenstein [La novia de Frankenstein]*, 281, 251.
- Brinton, Crane, 128, 128, 129.
- Brophy, Philipp, 432.
- Brother from anotre planet*, 407.
- Brown, Charles Brocken, 25, 45, 365.
- Bulwer-Lytton, Edward, 27.
- Burk, Arthur, 45.
- Burke, Edmund, 33, 333, 333, 334, 347.
- Burnt Offerings*, 21, 211 414.
- Burroughs, Edgar Rice, 406.
- Cabal*, 20, 426.
- Cabinet of Dr. Caligari, The [El Gabinete del Dr. Caligari]*, 258, 259, 368.
- Caddy, Leonard, 250, 252.
- Calhoun, Chesire, 92.
- Campbell, Ramsey, 21.
- Carmilla*, 113, 232, 59, 113.
- Carpenter, John, 23, 414.
- Carrie*, 20-22, 221, 356.
- Cassirer, Ernst, 129.
- «Casting the Runes», 234.
- Castle of Otranto [El Castillo de Otranto]*, 25, 127.
- Castle, William, 30.
- Catarsis, 32, 202, 400, 401.
- Cat People [El beso de la mujer pantera]*, 113, 315-319, 321, 354.
- Chambers, R. W., 29.
- Changeling, 320.
- Cerebro de Donovan, El*, 250, 254, 257.
- Ciencia ficción como género distinto al terror, 301-303.
- Clark, Bob, 407.
- Clark Russell, William, 29.
- Clayton, Jack, 313.
- Cocteau, Jean, 125.
- Coexistencialismo, 395, 396, 397.
- Coleridge, S. T., 144, 145, 145.
- Comics, 432.
- Complejo, trama del descubrimiento, 212, 215-217, 221,

- 226, 227, 232, 254, 263,
266, 302, 212, 232.
variaciones, 233.
variaciones en tres movimien-
tos, 233-237, 243.
variaciones en dos movimien-
tos, 237, 243.
variaciones en un movimiento,
confirmación, 212, 217,
220, 227, 235, 236,
240, 249, 254, 263,
381.
Enfrentamiento, 220, 227,
233, 236, 237, 241,
249, 254, 263.
- Connell, Richard, 287.
- Coppelia*, 39.
- cósmico, miedo, 334, 336, 339.
- Costello, Lou, 126.
- Coiné, John, 21, 98, 342.
- Crabs on the Rampage*, 338.
- Cranach el Viejo, 41.
- Craven, Wes, 414.
- Creature [La Criatura]*, 239.
- Creepers*, 172.
- Creepshow*, 432.
- Cronenberg, David, 97, 98, 404.
- Cujo*, 94.
- Curse of the Cat People*, 321.
- Cycle of the Werewolf [El ciclo del
hombre lobo]*, 211, 234.
- Dahl, Roal, 30.
- D'Amassa, Don, 215.
- Damnation Game*, 39.
- Danse Macabre*, 41, 71, 334.
- Dante, 41.
- Danto, Arthur, 124, 124.
- Dark, The*, 85.
- D'Argento, Dario, 172.
- Dawn of the Dead [Zombi]*, 39,
277.
- Deathtrap*, 91.
- De Maupassant, Guy, 101, 104.
- De Palma, Brian, 221.
- Derleth, August, 29.
- Descartes, René, 76, 146, 148,
184, 316.
- Descubrimiento, 212, 215, 220,
227, 235, 237, 240, 241,
249, 261, 263, 266, 299,
375, 381, 382, 386, 392.
- Devil's Coach Horse*, 117, 215,
221.
- Devil's Rain*, 22.
- Dickens, Charles, 28.
- Diderot, Denis, 128.
- Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 28, 54, 83,
112, 126, 141, 142, 248,
250, 252, 369, 84.
- Donner, Richard, 228.
- Donovan's Brain*, 84.
- Douglas, Ann, 428-430, 429.
- Douglas, Mary, 80, 81, 85-87,
104, 381, 382, 81, 359, 388.
- Doyle, Arthur Conan, 84, 241,
311.
- Drácula*
La novela de Stoker, 29, 49,
148, 184, 187-189, 196,
348, 348.
La adaptación teatral de Bal-
derston y Deane, 39, 227,
228, 279, 294.
La adaptación de Gorey, 20.
La criatura, 69, 70, 74-76,
86, 100, 122, 126, 144,
149, 185, 352, 425, 389.
«Dunwich Horror, The» [El Ho-
rror de Dunwich], 82, 260.
Dybbuk, The, 61.
- Eaton, Marcia, 398, 390, 395,
398.

- Edgar Huntley, 25.
 Eliot, T. S., 428
Encuentros en la III fase, 48, 232.
 Enfrentamiento, 212, 384.
 Erotérica, narración, 271, 273, 275, 278, 279, 280, 282.
 Etchinson, Denis, 21.
Evil, 301.
Exorcismo, 22.
Exorcist, The [El exorcista],
 La novela, 21, 143, 151, 221, 222, 224, 226, 228, 430.
 La película, 19, 22, 23, 61, 104, 163, 164, 356.
Eye of the devil, 426.
 Fábula, 248-250, 267.
Faerie Tale, 298.
Famous Monsters of Filmland, 30.
 Fantasma de la Ópera, El, 20, 39, 92, 93, 231.
Fantastic Tour, The, 108.
 Fantástico, lo,
 definición, 209.
 fantástico-maravilloso, 47, 48, 311, 313, 320, 324.
 fantástico-siniestro, 311, 313.
 Farris, John, 92.
 Feagin, Susan, 398, 373, 398.
Feast of blood, 27.
 Feminismo, 404, 405
Friend without a Face, 84.
 Fisión, 108, 110-114, 121, 108, 114.
Flowers in the Attic, 98, 272.
Fly, The [La Mosca], 98.
Fog, The [La Niebla], 85.
 Foucault, Michael, 434.
 Franklin Fisher, Benjamin, 28, 28.
 Formal, objeto, 73, 74.
 Formal, realidad, 75.
Frankenstein,
 la novela, 26, 39, 41, 82, 253, 257, 258, 278.
 la película, 60, 406.
 la versión teatral de Gianalella, 250, 251, 251.
 la versión teatral de Brinsley Peak, 26.
 la criatura, 83, 105, 106, 126, 140, 330, 331, 425.
Frankenstein: or the man and the monster, 26.
Frankenstein, la venganza, 407.
Freddy's Nigtmare's [Pesadilla en Elm Street], 20, 414.
 Parte IV, 221.
 Frege, Gottlob, 185, 186, 185, 186.
 Freud, Sigmund, 106-108, 352, 360, 361, 428, 88, 107, 108, 352, 356, 361.
Fryday the 13th [Viernes 13], 397, 231.
 Friedkin, William, 22.
Fright Night, 432.
 Fuentes, Carlos, 59.
Fury, The, 356.
 Fusión, 106, 108, 112-114, 121, 205, 108, 114.
Ghost Story, 53.
 Gialanella, Victor, 250.
 Giger, H. R., 20, 39, 82.
 Gluckman, Max, 412.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 130.
 Gordon, Robert, 65.
 Gotthelf, Jeremías, 73.
 Gótico, lo, 25, 27, 28.
 Goya, F., 39, 108.
 Grand Guignol, 46.
 Grant, Charles, 21, 233.

- Green, O. H., 73.
 «Green Tea», 306, 307.
 Griffith, D. W., 278, 288.
- Haining, Meter, 433.
 Hallie, Philip, 348.
Halloween, 231.
 Hammer Films, 30, 106, 407.
 Harvey, W. F., 84, 414.
 Harrington, Curtis, 94.
Haunting of Hill House, 304, 306, 323.
 Hawk, Howard, 83.
 Heller, Terry, 47, 365.
 Henstell, Diana, 40.
 Herbert, James, 21, 85, 120.
 «Herbert West Reanimator», 250.
 Herzog, Werner, 121.
 Hitchcock, A., 95, 294.
 Hobbes, Thomas, 128, 380.
 Hodgson, William Hope, 105.
 Hogg, James, 27, 308.
 Hombre lobo, 41, 53, 74, 82, 109, 132, 211, 235, 311, 325, 407, 425, 176.
 Hopper, Tobe, 23, 414.
Hound of the Baskervilles, The [El sabueso de los Baskerville], 311.
House of the Borderland, The, 105.
 Hume, David, 332, 370, 371, 374, 375, 393, 107, 146, 332, 371.
 Husserl, Edmund, 269, 379, 269.
 Hutcheson, Francis, 33.
 Huysmans, 428.
- I married a monster from Outer Space*, 110, 111, 111.
- Identificación, 194, 196, 199, 200, 201, 203-205, 207, 208, 214.
 Illocucionarios, actos, 162.
 Teoría ilocucionaria de la ficción, 162, 163.
 Ilusión, teoría de la, 143, 144, 154, 177, 179, 181, 192.
 Ingarden, roman, 75.
Inner, sanctus, 39.
Innocents, The [Los Inocentes], 313, 314, 319, 322.
 Intersticialidad, 104.
Intolerancia, 278.
Invaders from Mars, 42, 111.
Invasion of the Body Snatchers [Invasión de ladrones de cuerpos, La],
 La película de Siegal, 53, 221, 235, 111.
 La película de kaufman, 414.
 Irving, Washington, 45.
 Iseminger, Gary, 394, 390, 395.
 Isla del Dr. Moreau, La, 259.
It, 432, 84, 215.
It's Alive, 105, 430.
- Jackson, Michael, 20.
 Jackson, Rosemary, 361-363, 366-369, 361, 362.
 Jackson, Shirley, 304.
 Jacobi, Carl, 29.
 James, Henry, 28, 301, 313, 307, 365.
 James, M. R., 59, 114, 234, 70, 411.
 Jameson, Frederic, 400, 400.
Jasón y los argonautas, 396.
Jaws [Tiburón], 22, 208, 213, 217, 221, 243, 279, 232.
Jekyll y Hyde, 74.
 «Jerusalem's Lot», 115.

- Johnson, Samuel, 191.
 Johnston, William, 280.
 Jones, Ernest, 350, 351, 350,
 351.
 «Julian's Hand», 414.
- Kant, Immanuel, 344.
 Kaufman, Philip, 23, 414.
 Kenneth, Jones Robert, 45.
 Kenny, Anthony, 73.
Killer Crabs, 117, 213.
King Kong, 50, 241, 241.
 la criatura, 194, 426.
 King, Stephen, 19-21, 37, 39,
 58, 82, 84, 85, 94, 115, 116,
 123, 211, 215, 220, 234,
 243, 262, 273, 280, 334,
 409, 410, 414, 425, 432, 71,
 72, 409, 410, 413.
 Kipling, Rudyard, 28, 109.
 Klein, T. E. D., 21, 107.
 Konvitz, Jeffery, 21.
 Koontz, Dean, 21, 260.
 Koumaras, Terence, J., 426.
 Kristeva, Julia, 86.
- Lamarque, Peter, 186, 176, 184,
 187.
 Lang, Andrew, 46.
 Lang, Fritz, 254.
 Le Fanu, Joseph Sheridan, 28,
 84, 113, 306, 307, 59.
 Lentès, Ed, 91.
 Leroux, Gaston, 92.
 Levin, Ira, 21, 91, 104, 414, 430.
 Lewis, Mathew, 26, 113.
 Lewis, Richard, 117, 215.
 Lewton, Val, 30, 113, 354, 365.
Lifeforce [Fuerza vital], 414.
 Locke, John, 128.
 «Lost World» [El Mundo Perdi-
 do], 241, 242.
- Lovecraft, Howard Philips, 27,
 29, 37, 39, 54, 57, 83, 85,
 105, 126, 130, 180, 245,
 250, 260, 333-3340, 414, 27,
 29, 70, 72, 333-335, 365.
 Lynch, David, 23.
 Lyons, William, 61.
- Machen, Arthur, 21.
 Mack, Jhon, 355, 355.
 Macro-preguntas, 282, 291, 292.
Magic Cottage, The, 120.
 Magnificación, 118, 121.
 Mamoulían, Rouben, 252.
*Man with x-ray Eyes, The [El
 hombre con rayos x en los ojos]*,
 250.
 Mann, Thomas, 301.
 Marasco, Robert, 21, 211, 414.
 Marcuse, Herbert, 367.
 Margolis, Joseph, 101.
 Marx, Karl, 407.
 Masificación, 118, 121.
 Matheson, Richard, 21, 30, 101,
 104, 273, 291.
 Maturín, Charles Robert, 26.
*Melmoth the Wanderer [Melmoth
 el errabundo]*, 26, 82, 118,
 348.
Mephisto Walz, 21.
 Metcalfe, John, 105, 414.
Metrópolis, 254.
 Micro-preguntas, 282, 291, 293.
 «Mind parasites, the», 377, 379.
Mysery, 273, 280, 281.
 «Mr. Meldum's Manía», 414.
Monastery, 189.
Monk, The [El monje], 26, 27,
 133.
 Morrell, David, 102, 217, 390.
 «Most dangerous game, The»,
 287.

- Mudford, William, 27.
 Muir, Augustus, 53.
 Murnau, F. W., 30, 121.
 Musical, el, 44.
Mysteries of Udolpho [*Los misterios de Udolpho*], 25, 45.

 «Nadelmasn's God», 107.
 Neale, Steven, 410.
 Neil, Alex, 78, 79.
 Nerval, Gérard, de, 312.
New Morning Dragon, 40.
 Newton, Isaac, 128.
Next After Lucifer, 214, 221, 414.
Nighthfall, 92, 93.
Night of the demon, 214.
Night of the living dead [*La noche de los muertos vivientes*], 23, 49, 292-294, 348, 407.
Nightmare on Elm Street [*Pesadilla en Elm Street*], 322.
 Parte IV.
Night Stalker, 39.
Nosferatu, 30, 121.
Numinosa, experiencia, 321, 341.

 Ojetiva, realidad, 76.
 O'Brien, Richard, 301.
 O'Donnell, Eliot, 29.
 Onions, Oliver, 28, 414.
Other, The, 21, 439.
 Otto, Rudolf, 341, 343, 341, 342.
 Outsider, The, 54.
 Ovidio, 41.

 Paradojas
 de la ficción, 136, 166, 176, 191, 330.
 del terror, 330, 345, 353, 369, 370, 379, 382, 384, 392.

 «Patrick», 356.
 Peck, Gregory, 228.
Pet Sematary, 39, 414.
 Perry, John, 188.
 Petersen, Wolfgang, 407.
 Petronio, 41.
Phase IV, 117.
 «El modelo de Pickman», 245, 268.
 Poe, Edgar, Allen, 27, 28, 27, 365.
 «Poética», 31, 101.
 Pole, David, 388, 388, 389.
 Polidori, John, 26, 348.
 Postmodernismo, 435, 437, 438.
 Prael, Campbell, 29.
 Presentación, 212-216, 220, 227, 233, 235-237, 240, 249, 384.
Private Memoirs an Confessions of a justified sinner, 308.
Profecía, la, 2, 228, 231, 396.
Psycho [*Psicosis*], 45, 95-97, 102.
 Psicoanálisis, 349, 350, 353, 356, 358, 359, 369, 399.
Purity and Danger, 80, 80.
Purple cloud, the, 85.

Rabid, 404.
 Rabkin, Eric, 269, 269.
 Radcliffe, Anne, 25, 45.
 «Raft, The», 243.
 «Rawhead Rex», 264, 292.
Reptile, The, 105.
Retrato de Doryan Gray, El, 29, 110, 369.
 Reynaud, Berenice, 208.
 Rhodes, Daniel, 214, 414.
 Rice, Anne, 21.
 Riddle, Mrs, 29.
R.K.O., 30.
Robot Monster, 78.
 Rogers, Robert, 109.

- Romero, George, 39, 407, 432.
Rosmary's baby [*La semilla del Diablo*], 21, 104, 228, 329, 414, 430.
 Rugby, Meter, 415.
 Ruppert, Sibylle, 20.
 Russell, Bertrand, 64.
Salem's lot, 21.
 Samaras Lucas, 82.
 Sartre, Jean-Paul, 81.
 Saul, John, 57, 120.
 Sayle, John, 407.
 Scott, Ridley, 23, 39, 238.
 Schöenberg, 428.
 Searle John, 187, 161, 162, 187.
 «Secret Worship», 343.
 Selzer, David, 228.
 «Sea raiders, the», 21.
 Shakespeare, W., 371.
 Shelley, Mary, 26, 39, 52, 253, 257, 297.
 Shiel, M. P., 29, 85.
Shining, The [*El resplandor*], 40, 211.
 Siodmark, Curt, 84, 250, 254.
 «Sisters», 331.
 666, 211, 232.
 Skipp, John, 433.
 Smith, Clak Ashton, 29.
 Smith, Guy, 117, 213, 338.
 Spector, Craig, 433.
 Spencer, Herbert, 369.
 Spencer, Stephen, 428.
 Spinoza, B., 191, 146.
Splatter film [*película sangrienta*], 433.
Star Trek, 64.
Star Wars [*La Guerra de las Galaxias*], 23, 46, 396.
 Stepford Wives, The, 21.
 Stephenson, Carl, 117.
 Stevenson, Robert Louis, 28, 39, 54, 83, 101.
 Steward, Fred Mustard, 21.
 Stoker, Bram, 29, 53, 184, 187.
Strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde, the [*El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr Hyde*], 39.
 Straub, Peter, 19, 53, 58, 85.
 Strieber, Whitley, 21.
 Student of Prague, 110.
Stuff, the, 85.
 Suffer the children, 120.
 Sullivan, Jack, 427, 428.
 Summers, Montague, 25, 25.
 «El horror en la literatura», 333.
 Suspense, 39.
 Suspense,
 definición, 269, 270, 271.
 Swanson, Gloria, 94.
Tales from the darkside, 39, 40.
Talisman, 58.
Teen Wolf, 125, 126.
 Tem, Steve Rasnic, 197.
 Tepper, Sheri, 236.
The Spectre Bridegroom, 45.
They came from within, 404.
The Thing [*La cosa*], 83, 108, 238, 239, 414, 427.
This Island Earth, 42, 364.
 Teoría del fingimiento de las emociones de ficción, 175
Thriller, 20, 272.
Thrillers, 213, 272, 232, 365, 383, 394.
 Thomas, Ted, 85.
 Todorov, Tzevan, 47, 209, 300, 301, 303, 304, 308, 310, 312, 313, 324, 47, 130, 300, 302, 303, 311-313.
Tommyknockers, 220.
Totem, The, 217.